

# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

## 17

ARTE

LONGHI: *Il Caravaggio e i suoi dipinti a San  
Luigi dei Francesi* – MONTUSCHI: *Il problema  
di Tommaso da Modena miniatore* – BOLOGNA:  
*La Sacra Conversazione di Monaco*

*Antologia di artisti  
Antologia caravaggesca rara  
Appunti*

MAGGIO

---

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1951



# PARAGONE

*Mensile di arte figurativa e letteratura*

*diretto da Roberto Longhi*

Anno II - Numero 17 - Maggio 1951

## SOMMARIO

- ROBERTO LONGHI: *Il Caravaggio e i suoi dipinti a S. Luigi dei Francesi*  
BICE MONTUSCHI: *Il problema di Tommaso da Modena miniatore*  
FERDINANDO BOLOGNA: *La Sacra Conversazione di Monaco. Argomenti  
per la restituzione di un Tiziano*

## ANTOLOGIA

- Di artisti: 'Cecchino da Verona' (F. Zeri); Bonifacio Bembo (F. Zeri);  
Tomaso Aleni e Galeazzo Campi (Alfredo Puerari); Amico Aspertini  
(F. Arcangeli)

*Pezzi rari nell'Antologia critica caravaggesca (r. l.)*

## APPUNTI

*Nanni di Banco (Carlo Volpe)*

*Redattori:*

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,  
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,  
FEDERICO ZERI

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

CASA EDITRICE SANSONI  
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 400

Prezzo del fascicolo letterario L. 300

Abbonamento cumulativo L. 3800

(Estero L. 6000)



ROBERTO LONGHI

## IL CARAVAGGIO E I SUOI DIPINTI A SAN LUIGI DEI FRANCESI

IN QUEST'ANNO di omaggi caravaggeschi nulla poteva essere meglio accetto che un contributo anche da parte archivistica. E nessuno sembrava più indicato ad offrircelo dell'attentissimo commentatore delle 'Vite' del Passeri, dottor Jacob Hess ('The Chronology of the Contarelli Chapel', in *Burlington Magazine*, Giugno 1951). Rammento, è vero, la sua minor fortuna quando si provò a coonestare la datazione tarda della 'Madonna di Loreto' in Sant'Agostino con il brutto impegno tra il Caravaggio e il notaio Pasqualone per ragioni di donne; senza accorgersi che il legame romanzesco fra le due cose, inserito dal Passeri nel racconto balordo dei rapporti del Caravaggio col Guercino (venuto a Roma nel 1621!) non era che una divagazione di fantasia in margine a una vicenda giudiziaria a quei tempi ancora notissima.

Ma questa volta il dottor Hess si cimenta a lungo addirittura con la cronologia dell'opera fondamentale del Caravaggio, la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi; e diciam subito che, ove riuscisse a far accettare la sua conclusione: che il Caravaggio, cioè, vi avrebbe atteso addirittura dopo l'anno 1600, il risultato sarebbe sconvolgente. Vediamo se non sia lamentevole.

Che cosa infatti si cava dal memoriale del 1596 prodotto dal dottor Hess, la supplica, cioè, degli oratori della nazione francese a Clemente VIII perché intimi agli esecutori testamentari del Contarelli (e cioè i Crescenzi) di terminare finalmente la famosa cappella? In definitiva, nient'altro se non che, nel 1596, essa era serrata e non ancora officiata. Ma quale parte dei lavori fosse già stata eseguita, anche se non ancora posta in opera, il documento non dice punto; non contrastando perciò a quanto finora si sapeva per altri dati in parte certi, in parte arguiti; ma sui quali ultimi non voglio tornare per non infastidire il dottor Hess con intrusione d'indagini stilistiche.

Al dottor Hess quel testo sembra, invece, sufficiente per asseverare che, a parte gli affreschi del D'Arpino nella volta, secondo lui eseguiti ancora vivente il cardinale Contarelli e cioè innanzi il 1585, null'altro venisse fatto fino al 1600 ed

oltre, sebbene, dai documenti prodotti dal Chéramy nel '22, risultasse che la cappella era già dotata di sacerdoti nel 1598 e aperta alle messe nel 1599. E il pretesto per questo nuovo ritardo, che finirebbe per spingere *tutti* i dipinti Contarelli (compreso il primo San Matteo!) anche oltre lo scoccare del nuovo secolo, non è già, a dir vero, un nuovo documento, ma il desiderio, per nulla affatto archivistico, di agganciar la commissione al Caravaggio con la mediazione del cavalier Marino, amico di Melchiorre Crescenzi, ma venuto a Roma solo nel 1600; una connessione, questa, che, sconosciuta al Mancini (1619), inesistente nel Baglione ch'era pure stato presente ai fatti (sebbene non ne scrivesse che nel 1642), compare soltanto nel tardo, favoloso Bellori; la cui congegnatura letterario-esornativa per la 'vita' del Caravaggio è dimostrabile ad ogni passo. Ritorneremo su questo punto, ma sia lecito dir subito che qui non era la via migliore per raggiungere ulteriori precisazioni dopo quelle già ottenute da chi sempre si sforzò di usare nella lettura delle fonti e dei documenti stessi anche la ragione e il buon senso.

Ma vediamo meglio ancora che cosa ci dica, in particolare, il documento del 1596. Perché mai i preti di San Luigi, parlando di una cappella 'fondata e dotata' dal Contarelli nel 1565, e cioè *trentun'anni prima*, invece di dar questo cómputo ne dànno uno diverso, dicendo che essa 'è stata *più di XXV anni*, et è ancora al presente serrata'? Il dottor Hess sembra non avvedersene e tira di lungo, ma la ragione c'era. Ed era la cesura che, nella lunga vicenda, cade proprio sui *venticinque anni dalla fondazione, nel 1590-91*; quando infatti, giusta l'accuratissima cronologia del d'Arpino, fornita da Roma al Van Mander, verso il 1599-1600, da Floris Van Dyck, amico intimo del pittore italiano, questi affrescò la volta della cappella; mentre il Caravaggio, secondo ogni congruenza tra fatti esterni e interno svolgimento, poté dipingere per l'altare quel primo 'San Matteo con l'angelo' che si dice perduto nel '45 a Berlino. E non è tutto, ché questa prima sistemazione provvisoria, parziale, ma pur decorosa, della cappella è poi confermata dall'apposizione, *nello stesso anno 1590*, della lapide pavimentaria della cappella da parte dell'esecutore testamentario Virgilio Crescenzi.

Nulla di strano che, per non avere avvertito, nel referto dei preti di San Luigi, quella importante indicazione di cesura, il dottor Hess scivoli a credere che nulla affatto fosse più eseguito nella cappella dai tempi del cardinal Conta-



relli; il quale, a suo dire, doveva anzi aver provveduto egli stesso alla prima decorazione del sacello, avanti di morire nel 1585.

Per poter concludere a questo modo il dottor Hess rievoca la vecchia commissione di un San Matteo in iscultura, per l'altare, affidata al fiammingo Cobaert (mentre a dir vero la frase del Baglione che parla dei signori Contarelli sembrerebbe riguardare i discendenti del già morto cardinale); e, quanto all'attestazione in contrario, e così specifica, del Van Mander sugli affreschi del d'Arpino se ne sbriga dicendo che, proprio su questo punto, l'esattissimo informatore sarebbe caduto in errore; perché, vedi un po', quei dipinti gli sembrano contemporanei al 'Sansone' nella sala vecchia degli Svizzeri in Vaticano, eseguito dal fanciullo-prodigio intorno al 1583, fra i tredici e i quindici anni. Ora, a parte il fatto che a un 'enfant-prodige' poteva essere divertente concedere qualche intervento marginale nelle logge di Gregorio o nella sala degli Svizzeri, ma più rischioso affidare una intera cappella in una chiesa principale come San Luigi dei Francesi, resta che, per la parte arpiniana nei lavori Contarelli, la collocazione tra il 1589 (chiamata a Napoli) e il 1591 (cappella Olgiati a Santa Prassede) è così precisamente 'seriata' dal Van Mander da non potersi certo inferire che con ragioni di forza maggiore; e il dottor Hess ha il torto di cercarle negli aspetti stilistici che vanno invece anch'essi d'accordo con gli affreschi di Santa Prassede (1591-92).

Per verità, il dottor Hess ha ragione in un punto solo, e cioè che il Contarelli si era davvero personalmente occupato di disporre il piano per le figurazioni della sua cappella. Ma ha ragione senza saperlo. Ciò era infatti avvenuto nell'anno stesso della fondazione del sacello, nel 1565. Proprio il 13 Settembre di quell'anno monsignor Matteo Contarelli stendeva un contratto accuratissimo con il pittore che avrebbe dovuto eseguire interamente di sua mano sia gli affreschi che il quadro d'altare della cappella. Il pittore era Gerolamo Muziano; e il contratto è tanto interessante per la piena coincidenza degli argomenti con quelli che vennero più tardi eseguiti (se pur con insolita divisione di lavoro) dal d'Arpino e dal Caravaggio, che vale la pena di riprodurlo nelle parti essenziali:

'D. Hieronimus Mozanus de Brixia pictor in urbe sponte etc. suscepit in se onus faciendi promisitque facere et pingere unam capellam R.<sup>do</sup> D. Mattheo Contarello presenti etc.

in ecclesia S.<sup>ti</sup> Alloysii de urbe cum historia Sancti Matthei divisa in sex partibus cum pactis ac conventionibus infra-scriptis et primo in partibus inferioribus in una quando Dominus noster Jesus Christus vocavit e Thelonio Sanctum Mattheum et cooptavit in numerum apostolorum. In alia parte inferiori idem S. Mattheus occisus sacrificandó. In tabula autem altaris in medio constituenda S.<sup>tus</sup> Mattheus scribens Evangelium cum angelo; in apside vero, sive volta dividenda pariter tribus partibus. In quarum media cum futura sit maior erit S. Mattheus baptizans Reginam Aethiopiae cum universo populo, in reliquis vero duabus partibus istoriae et visa de miraculis ejusdem S.<sup>ti</sup> Matthej ad bene placitum supradicti R. D. Matthej Contarelli. Item quatuor prophetas in quatuor angulis absidis. Que quidem omnes historiae fient ut vulgo dicitur affresco excepta tabula altaris quae fiet ut etiam vulgo et secundum artem pictorum dicitur a oglio.’

Seguono le clausole solite sull’esecuzione, stabilendone il termine estremo in tre anni dalla data del contratto (e cioè al 13 settembre 1568) e il compenso in trecento scudi. Questo contratto, del resto, è già stato pubblicato e il dottor Hess non avrà difficoltà a ritrovarlo e a confrontarlo con la mia trascrizione; ma è utile averlo riletto per meglio intendere come, non avendo poi il Muziano dato esecuzione veruna all’impegno, molti altri anni passarono e venne anche la morte del cardinale prima che si pensasse di affidare al Cope (come noi chiamavamo a Roma il Cobaert), l’incarico per la statua del Santo; ciò che avvenne nel 1587 con la scadenza di consegna al solito 1591; alla qual data o anche prima, vuoi perché l’opera non piacesse (il Baglione dice infatti che i Contarelli non la vollero ‘ritrovandola una secaggine’), vuoi perché mostrasse di non potersi mai finire nei termini stabiliti, fu messa da parte e sostituita con la commissione di un quadro ad olio dello stesso argomento (com’era del resto previsto già nel primo contratto di monsignor Contarelli col Muziano); e la commissione venne affidata all’altro enfant-prodige della pittura romana di quei giorni: il giovanissimo Michelangelo da Caravaggio.

Ma dalla lettura di quell’antico contratto del 1565, e proprio dalla segnatissima distinzione tra gli ‘affreschi’ della volta e delle pareti e ‘l’olio’, riservato al solo quadro d’altare, vien fatto di riflettere su cosa di ben maggiore peso, sulla fatalità storica, direi, della vicenda susseguente; quando cioè, con l’appoggio ‘del suo cardinale’ il Caravaggio riesci



a convincere i Crescenzi (del resto molto intendenti di pittura) che, dopo l'interruzione dell'opera a fresco da parte del d'Arpino, era il buon momento per adottare a Roma in luogo degli affreschi, e per la prima volta, la consuetudine, più lombarda ancora che veneta, dei quadri ad olio anche nelle pareti laterali della cappella, per quant'erano grandi. Egli si offriva per la bisogna. Qui anzi fu la grande innovazione del pittore rivoluzionario contro la comune regola decorativa della Roma manieristica, dove la pittura ornamentale non intaccava che in vaga effigie il piano architettonico di supporto. Ma a San Luigi, per la prima volta, le pareti della cappella, occupate per intiero da due enormi tele ad olio, e per giunta di mano del Caravaggio 'pittore naturale', spalancano al visitatore una nuova realtà affatto indipendente dal piano murario, anzi in grado di sovvertirlo. Per lasciar da parte i pochi accenni insignificanti e ancora decorativamente rilegati di piccoli quadri laterali, nella cerchia, pure bresciana, del Muziano e simili a Santa Maria dei Monti, credo possa assumersi che l'uso di dipinti ad olio 'autonomi' per le pareti laterali delle cappelle romane sia sempre posteriore al grande e radicale esempio del Caravaggio a San Luigi dei Francesi. Per una citazione: i tre quadri di Santi di Tito, Cigoli e Passignano che, *nel 1599*, creano a San Giovanni dei Fiorentini la 'cappella-pinacoteca' a dipinti indipendenti e pur collegati di soggetto, hanno come terminus a quo il precedente della cappella Contarelli; si pongono anzi fra quel primo esempio e l'altro del Caravaggio stesso, quando, tra il 1600 e il 1601, spartisce con Annibale Carracci la cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo.

Anche questa breve meditazione sulla storia della radicale innovazione nel contesto nella pittura romana, avvenuta coi quadri laterali del Caravaggio a San Luigi dei Francesi, avrebbe potuto risparmiare al dottor Hess di attendere la venuta in Roma di Giovan Battista Marino, per riconfermargli, nella celebre commissione, quel ruolo di mediatore che gli affibbiò per la prima volta il Bellori più di mezzo secolo dopo; quando cioè del Caravaggio vero non si intendeva quasi più nulla. Il dottor Hess giunge persino a rimproverarmi di aver fatto giustizia un po' troppo sommaria di quel racconto del Bellori; ma quanto più non devo meravigliarmi io nel vedere uno studioso così attento, preso ancora una volta nella tagliola, che pure scintillava a distanza di secoli. Come sorge infatti quel raccontino nel Bellori? Non già

da documenti nuovamente compulsati, ma da una consultazione generica, e a quei tempi comunissima, della 'Galleria' del cavalier Marino; stampata, per vero dire, nel 1619 e perciò, anche a parte il suo speciale contenuto e carattere, da controllare attentamente caso per caso, e da non usar come fonte sicura, così, senz'altro. Ora basta seguire il testo del Bellori per accorgersi che sono state soprattutto: la citazione del 'ritratto' del poeta per mano del Caravaggio, e la citazione di Melchiorre Crescenzi come amico del Marino a porgere al Bellori il destro e l'estro, 1º, alla interpretazione classicistica del crescere della fama del Caravaggio per via letteraria, attraverso la tromba del Marino, quasi come naturale ricompensa di un ritratto eseguito, ahì, gratuitamente; 2º, per la pensata favolistica dell'intervento del Marino nella vicenda Contarelli. Ma, a parte l'aggravio delle falsità palesi con cui il Bellori pimenta subito il racconto, c'è persino da chiedersi se quel ritratto fosse davvero del Caravaggio. Intanto, mi suona strano che, trattandosi di modello così famoso, le fonti più antiche omettano di citarlo e, quanto alle derivazioni che ne conosco a stampa e in pittura esse non mi sembrano deporre molto in favore di un'attribuzione che poteva ben essere 'promossa' senza pericolo dal Marino stesso nel 1619; quando cioè il pittore era morto da tempo e, che non guasta, le sue opere facevano commercialmente premio su tutte le altre. Se si pensi, insomma, alle facili arti con cui i letterati hanno sempre cavato dipinti di mano ai pittori (ed avviene anche oggi), non sembrerà irriverente arguire che dietro le tante descrizioni della 'Galleria' possa talvolta celarsi un fine procacciante e, alla lunga, speculativo. Ma, anche ove quel ritratto sia stato veramente del Caravaggio, ciò non proverebbe affatto che il Marino, venuto a Roma soltanto nel 1600, potesse avere ancora agio d'intervenire nella commissione Contarelli, apertasi tanto tempo innanzi, anzi primo segno del Caravaggio 'in pubblico' secondo le fonti più accreditate; mentre che, spinta in qua come desidera il dottor Hess, verrebbe a contrarre in uno spazio incongruamente ristretto uno svolgimento che è abbastanza stupefacente anche a lasciarlo come fu nel vero. Del tentativo del dottor Hess non riesce insomma a trovarsi altra spiegazione che non sia la pertinace sopravvivenza di quella particolare forma mentale che fu, nell'Ottocento, il 'romanticismo archivistico.' Storcimenti di fatti, e storcimenti di parole; divagazioni ad infinitum attraverso la selva di notizie affini, ma non pertinenti al tema, come

aspettandone continuamente qualche cosa che non vi si può trovare, ma che pur si vorrebbe che ci fosse.

Come storcimenti di lettura, valga il seguente. Nel discutere il famoso episodio, narrato dal Baglione, di Federigo Zuccari che, di fronte alla 'Vocazione di San Matteo', esce a dire: 'io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo quando Cristo il chiamò all'appostolato', il dottor Hess, manco a dirlo, abbraccia la interpretazione già proposta da un pur valente cercatore inglese, Denis Mahon, il quale, a scagionare lo Zuccari dall'accusa di calunnia, si provò a legger la proposizione alla rovescia, posponendone il primo membro, e cioè: 'nella tavola del Santo quando Cristo il chiamò all'appostolato, io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione'. Ora, per sapere se una simile inversione fosse ammissibile ai tempi del Baglione e nel suo cursus particolare, già il Mahon avrebbe dovuto chieder lumi a qualche conoscitore della lingua e della sintassi seicentesca italiana; non avendolo fatto, avrebbe dovuto attendervi il dottor Hess; ed entrambi sarebbero stati prestamente disingannati da chi rilevi che, oltre la eccezionalità sintattica, quell'inversione è assurda anche perché, a quei tempi, il vocabolo 'pensiero', nel linguaggio degli studi, significava proprio 'invenzione' o 'idea di un'opera particolare' e non già 'stile', 'maniera', 'fare', 'modo' o simili; sicché non può essere dubbio che l'esemplificazione alluda a un'opera singola (per quanto calunniosamente immaginaria) di Giorgione; non già al dipinto del Caravaggio.

O per gli storcimenti di fatti.

Com'è già noto dal racconto del Mancini, il Caravaggio, poco dopo essere giunto a Roma, si ammala e, senza denari com'era, è costretto a ricoverarsi all'Ospedale della Consolazione. Ora ecco che il dottor Hess, sempre per il suo buon fine, vuol porre quel fatto in rapporto con una 'convalescenza' del Caravaggio ricordata da altri documenti tra il 1599 e il 1600. Ne risulterebbe che, nel pensiero archivistico, un pittore non si può ammalare nella sua vita che una volta sola. Fuori di celia, se il dottor Hess rammenta che in quella 'convalescenza' di fine secolo il Caravaggio si faceva seguire da un paggio che gli portasse la spada, gli sembra proprio che ciò possa andare assieme con la condizione di chi, per mancanza di fondi, ha dovuto passar la malattia all'ospedale dei poveri? Sembra di sognare.

Che il sogno continui, ci si avvede, però, quando, per



avere appreso che il Marino nel suo soggiorno romano fu anche lui ricoverato alla Consolazione, il dottor Hess fa subito tutti i passi necessari per poter allogare il poeta e il pittore nella stessa corsia, e negli stessi giorni! Non che ciò gli riesca del tutto, ma l'importante è aver gettato il seme del nuovo romanzo che comincia, testualmente, a questo modo: 'Così, quando il Marino cadde ammalato, nel 1600, egli dovette andarsene all'Ospedale della Consolazione; e, vedi un po'!, la stessa cosa accadeva nello stesso tempo al Caravaggio, che, trovandosi in distrette simili, era stato abbandonato al suo destino dal suo precedente patrono, il d'Arpino [manco a dirlo, il soggiorno presso il d'Arpino è rammentato dal Mancini, *dopo* la malattia passata dal Caravaggio alla Consolazione...]. Immaginare quei due uomini straordinari che vengono a conoscersi in circostanze così eccezionali, e si raccontano a vicenda i propri guai e le proprie speranze e si promettono vicendevole aiuto, è una storia troppo bella per non essere raccontata. La storia è conclusa da quanto si è detto circa le vicende della cappella Contarelli, e, di nuovo, noi arriviamo alla stessa data, e cioè *verso il 1600*. È possibile che il Caravaggio avesse già lasciato l'ospedale quando il Marino vi entrò; ma vi restavano i dipinti fatti per il Priore a svegliare il suo interesse e le conseguenze sarebbero state le stesse.'

Spero di aver tradotto bene il romanzevole brano del dottor Hess e ancora una volta, ripeto, mi sembra di sognare. Sempre, ha potuto eccitare, il Caravaggio, questi umori lunari col romanzo vero della sua vita, ma a questa estrema risorgenza di romanzi falsi da parte di un ricercatore fin qui accurato e stimabilissimo, non eravamo preparati. Alla fine, quasi vien fatto di lamentare che la mentalità scientifica in cui il dottor Hess è certamente cresciuto non possa neppure lasciar adito alla speranza ch'egli voglia spingersi un giorno, oltre questo limite, fino a quell'ultimo salto cui pure, tante volte, s'indusse il romanticismo vero dell'Ottocento; e cioè: quando i bei documenti, i sospirati documenti non si ritrovano, inventarli addirittura.

P. S. - Ho lasciato a bella posta da parte, in questa facile confutazione, le argomentazioni stilistiche con le quali il dottor Hess ha fatto bene a non confondersi. Ma, anche all'infuori di esse, mi pare ingiusto ch'egli non abbia tenuto in conto le induzioni che, nel '28, io traevo pure da fonti antiche e, quella volta, confido, lette con discrezione.

Ne richiamo le principali: 1) il Mancini nel 1620 (pure confondendo con opere più tarde) pone i quadri di San Luigi fra le opere appartenenti al secolo precedente e cioè ancora al '500; 2) il Baglione che, come fonte testimoniale, è d'importanza principe, cita le opere di San Luigi come prime nella serie delle opere 'in pubblico' e come quelle su cui crebbe definitivamente la fama del Caravaggio; 3) questa 'pubblica' fama doveva già esser alta verso la metà del decennio se il documento udinese del 1597 parla del Caravaggio come di 'pittore celeberrimo'. In quello stesso documento, un dipinto che sta bene dopo le cose più giovanili e accanto ai primi pensieri per la 'Vocazione di San Matteo' era già passato di mano due volte per eredità, dimostrandosi così, di buona ragione, più antico di parecchi anni; 4) per il Bellori stesso la rivoluzione artistica del Caravaggio, affermata pubblicamente nelle opere di San Luigi, è considerata come anteriore, nel contesto della storia artistica di quegli anni, alla venuta di Annibale Carracci a Roma (1595); 5) circa gli stessi tempi del Bellori il Malvasia raccoglie, dalla tradizione locale, ripetute memorie di opere mature del Caravaggio giunte a Bologna prima che Annibale si trasferisse a Roma.

E per rivedere ora, a dovuta distanza, il cursus generale tra le opere stesse. Che il primo San Matteo sia di molti anni anteriore al secondo, nessuno che abbia conoscenza elementare di pittura e di un qualunque, per quanto rapido, svolgimento mentale potrà negare. E neppure ch'esso vada d'accordo con le opere giovanili il cui percorso sembra ragionevolmente potersi raccogliere in circa due anni di lavoro geniale. Così, la data circa il '90-91 per il primo San Matteo, in un pittore che aveva studiato quattro o cinque anni a Milano dall'84 all'88-89, torna benissimo con la notizia del Van Mander sulla volta eseguita dal d'Arpino a San Luigi, nel 1590, ai tempi della prima sistemazione della cappella.

Seguitando. Il buon senso, e persino il senso comune, riconoscono come i due quadri laterali, specialmente la 'Vocazione', mostrino tratti che ancora legano con le prime opere (la 'Buona Ventura' e i 'Bari' soprattutto) e soltanto appaiano meditati e rilavorati attraverso alcuni anni di studio. Con tutto ciò, persino l'aspetto finale del 'Martirio' sembra distaccarsi ancora di anni, e di parecchi, dalla classica maturità interna di opere accertate per i primi del nuovo secolo, a Santa Maria del Popolo; quando, sui primi del Maggio 1601, il Caravaggio è chiamato 'famosissimo pittore'; evi-

dentemente sulla base di quei già stagionati dipinti di San Luigi che invece, nel cómputo del dottor Hess, non troverebbero respiro sufficiente per un'esecuzione che si dichiara lunga e complessa. Soltanto la nuova redazione del 'San Matteo' per l'altare punta più chiaramente sulle opere più moderne; ciò che si spiega, sembrando naturale che il Caravaggio l'abbia concepito per ultimo e magari con qualche ritardo, dopo aver avvertito sul posto la necessità di sostituire la prima redazione, ormai di troppo ingenuo aspetto arcaizzante e, persino, troppo piccola; e così riorganizzare con nuova congruenza, anche dimensionale, l'intero ciclo della cappella di San Luigi.

Che poi i due celebri quadri laterali siano stati, magari, posti in opera nella cappella con qualche ritardo, e cioè fors'anche dopo le intimazioni dei sacerdoti nel 1596, anche se fosse, non sarebbe determinante, perché i due dipinti poterono esser visti, conosciuti e discussi già prima nell'ambiente artistico romano. È nella normalità immaginare che, nei parecchi anni di quel grande lavoro, il Caravaggio stesso ai suoi colleghi amici; il cardinal Del Monte e i Crescenzi agli 'aficionados' e ai conoscitori, mostrassero quelle opere pure innanzi di collocarle a San Luigi. Date le loro grandi dimensioni, non è infatti neanche dubbio che il Caravaggio dovesse avere a disposizione, nel palazzo del Cardinale, uno studio abbastanza ampio. Ove non fosse, è possibile pensare che per i dipinti di maggiori dimensioni il Caravaggio si accomodasse nello studio dei Longhi che avevan casa montata a Roma da molti anni. Dico questo per aver notato che, nel secondo San Matteo, il tavolo su cui s'appoggia il Santo è un tavolo d'architetto...

In questa connessione si può anche aggiungere un'ap-punto a proposito dell'apparente silenzio sulle opere di San Luigi da parte del Van Mander cui pure giunsero informazioni da Roma fin verso la fine del secolo. Il dottor Hess non ha mancato di rilevarlo, per i suoi fini. Ma, anche a parte che, del Caravaggio, ai nordici, in quegli anni, interessava soprattutto narrare il costume di vita bizzarra e romanzesca, v'è pure nel biografo nordico un punto che deve alludere, per conoscenza mediata, al ciclo Contarelli: ed è la favola del gigante contraffatto che, in una 'storia' del Caravaggio a San Lorenzo in Damaso, avrebbe fatto atto di scherno verso un'opera contigua del d'Arpino. Poiché di fatto è ben certo, anche dal silenzio delle altre fonti, che mai il Caravaggio dipinse storie a San Lorenzo in Da-



maso accanto a quelle del d'Arpino (finite nel 1589), è più che verosimile che il testo del Van Mander vada semplicemente inteso come un'indicazione, sia pure storpiata, dell'opera di San Luigi. E v'è altra ragione per crederlo. Che cosa sta infatti a significare, sulla destra del 'Martirio di San Matteo', la figurona, anche oggi poco chiara e artisticamente discutibile, di quel nudo che con il dorso della mano sulla bocca è in atto di 'fare un pernacchio'? Non è punto imprudente arguire che, nelle discussioni, spesso pettegole e maligne, fra i visitatori dell'opera, o ancora nello studio dell'artista, o magari già nella stessa cappella di San Luigi, si inventasse subito la novella del gestaccio che quel facchino di Caravaggio rivolgeva al d'Arpino da una delle 'storie' che gli aveva soffiato sulle pareti, in luogo dei progettati affreschi. Il danno, e le beffe. Il dottor Hess vorrà concedermi questa divagazione, chissà meno arrischiata della sua novella ospedaliera.

(Firenze, 20 Giugno 1951).

BICE MONTUSCHI

## IL PROBLEMA DI TOMMASO DA MODENA MINIATORE

TRA I MOLTI e complessi problemi, che dalla recente mostra della pittura e miniatura bolognese del Trecento han trovato l'avvio, se non a soluzioni definitive, almeno a termini più chiari e indicativi, non ultimo, come interesse, è anche quello di una probabile attività miniaturistica di Tommaso da Modena. L'ipotesi non era del resto inedita. Invitava per primo, se non erro, a meditare su questa possibilità il Federici, quando nelle sue 'Memorie Trevigiane sulle opere del disegno', scriveva tra l'altro intorno all'attività di Tommaso in Treviso: 'Impertanto nel 1350 trovassi segnato in una Bibbia sacra da lui miniata in due volumi, donata dal parroco di S. Agnese Giovanni, come nel suo testamento, a Frati predicatori di S. Nicolò e che fino agli ultimi tempi del passato secolo XVII, giusto la testimonianza di P. Petrogalli, si conservava nella libreria ed

ora stassene forse presso le monache di S. Paolo, come dipinta da Tommaso *qui est Barisini filius auctor.*'<sup>1</sup>

Ritornava poi sul problema L. Coletti, sebbene per sobrî accenni, nel suo libro su: 'L'Arte di Tommaso da Modena', allorché trattando dell'educazione del pittore, la sentiva così strettamente legata all'ambiente, non soltanto della pittura, ma anche della miniatura bolognese da supporre un discipulato dell'artista anche presso qualche officina libraria<sup>2</sup>.

E direi che sian proprio le opere stesse di Tommaso, specie quelle giovanili, a suggerire la supposizione. Le anconette tommasiane di Modena e di Bologna, in cui i motivi culturali affioran più palesi, mi han sempre fatto ripensare non solo a certe opere di Vitale, ma anche ad alcuni mirabili fogli miniati della Biblioteca Vaticana, di mano di quel grande e misterioso miniatore contemporaneo di Vitale, un tempo confuso con Nicolò di Giacomo<sup>3</sup>, che recentemente il Longhi ha proposto di denominare 'l'Illustratore'<sup>4</sup>.

Basato però esclusivamente sul valore di una testimonianza non controllabile, perché della Bibbia citata dal Federici non rimane traccia, o di supposizioni che ritengono sempre qualcosa di arbitrario o di soggettivo, il problema di un'attività miniaturistica di Tommaso non usciva dal campo della mera ipotesi. Si deve proprio alla già citata mostra di Bologna se qualcosa di positivo è finalmente apparso per lo svolgimento del problema. Si tratta di una piccola miniatura raffigurante, entro una D majuscola in oro, la Vergine col Gesù Bambino [tavola 1 a/], venuta alla mostra dalla raccolta Longhi, e dal Longhi medesimo attribuita ad attività 'relativamente giovanile' di Tommaso da Modena<sup>5</sup>. La miniatura appare del resto di provenienza modenese anche perché, sul tergo della pergamena, è scritto: 'achetée a Modene en 1895': ciò che si spiega sapendo che il Longhi ritrovò la miniatura a Parigi circa trent'anni fa. Nell'esiguità di spazio (cm. 8,6 × 9) stupisce la campi-

<sup>1</sup> Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere del disegno*, Venezia 1903.

<sup>2</sup> Coletti, *L'Arte di Tommaso da Modena*, Bologna 1933.

<sup>3</sup> La personalità di questo miniatore nei confronti di Nicolò di Giacomo e la divisione delle opere tra i due artisti si deve allo studio di L. Ciaccio, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del sec. XIV - Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo*, 'L'Arte' 1907.

<sup>4</sup> R. Longhi, *Guida alla mostra della pittura e miniatura bolognese del Trecento*, Bologna 1950.

<sup>5</sup> R. Longhi, *op. cit.*

tura larga e sicura; la Vergine, in azzurro opaco commentato da striature di luci bianche, dimostra nel volto dolce e mite la stretta consanguineità che la unisce alle figure femminili di Tommaso.

Il ricordo corre subito, per esempio, alle tenerissime donne dell'anconetta bolognese affinate nelle percezioni di attimi, di sfumature momentanee: l'oscillar tra la lettura e il lavoro in una tranquilla giornata terrena, oppure, come nella miniatura, la Vergine dolce a mitigar la piccola ma imperiosa volontà del Bimbo. In entrambe le opere è quella stesura più calma e misurata che, sin dalle sue primissime prove, sempre distinse l'arte di Tommaso dal mondo più sfrenato e violento dei pittori bolognesi.

Conoscevo già da alquanto tempo la deliziosa iniziale quando, circa tre anni fa, mi capitò di sfogliare, nella Biblioteca Comunale di Forlì, un bell'Offiziolo trecentesco, ricchissimo di miniature, tra cui le prime mi parvero dichiararsi, in gusto e fattura, molto affini a quel primo esempio certo.

Si tratta del mss. 853 della biblioteca forlivese: un 'Officium B. M. Virginis' che reca nell'ultima pagina la data e la firma del calligrafo: *Dompnus bartholomeus Rector ecclesie sancte Crucis de Ferraria scripsit. M.CCC.LXXXV*. Anche questa opera, del resto, figurava alla mostra di Bologna, ed io sono anzi obbligata per il ricordo che il catalogo, nella introduzione del Longhi, ha voluto fare della mia proposta.

Sarà bene dir subito che le molte miniature del codice, per gran parte in ottimo stato di conservazione, non compongono un ciclo unitario e si dividono anzi in vari gruppi ben distinti.

Aprono il codice le stupende figurazioni dei 'Mesi', seguite da un numero considerevole di altre miniature della stessa mano che è quella dell'artista maggiore, e, a mio avviso, più antico; mentre, dopo un intervallo di alquante pagine la decorazione riprende assai intensa con un folto gruppo di illustrazioni che sono sicuramente di Nicolò di Giacomo nel suo periodo tardo. Seguono poi alcune altre di stile già quattrocentesco; ed infine, nelle ultime pagine, certe testine entro le iniziali sembrano riportarci alla prima maniera, ma con una fattura molto più debole, e da dichiararsi più recente anche nel carattere degli ornati.

A parte queste ultime cose, nessun legame stilistico appare tra i vari gruppi, che non sia quello generico di appar-



tenenza ad una lata comunità artistica regionale. Né, tanto meno, li si può intendere come produzione di una medesima officina libraria, frutto di una collaborazione tra maestro e scolari, quale si incontra tanto facilmente in altri casi, ché anzi le varie mani d'artisti non s'intersecano mai, come se la decorazione del codice avesse progredito per tratti, in tempi diversi. L'opera assunta dapprima da un artista, e da questi poi improvvisamente tralasciata, dovette, presumibilmente, in un secondo tempo essere affidata a Nicolò di Giacomo che la portò quasi a termine; infine, nel '400, si sarebbero aggiunte le poche miniature ancora mancanti al completamento della decorazione del nostro Offiziolo. Impresa, come si vede, molto laboriosa e che si dovette trascinare piuttosto a lungo.

Se in un primo tempo l'opera del calligrafo e quella del miniatore, come spesso avveniva, procedettero simultaneamente, il valore che la data apposta dal calligrafo verrebbe ad assumere per la datazione del codice forlivese nella sua totalità è molto relativo, ma è questo un punto su cui mi riservo di ritornare più innanzi, dopo essermi direttamente accostata all'opera e specialmente alla prima parte di essa, che per quel suo sorprendente richiamarsi alla miniatura stilisticamente 'certa' della raccolta Longhi, mi ha particolarmente interessata.

È anche utile rammentare che il Prof. M. Salmi scrivendo di questo Offiziolo, nel suo studio sulla miniatura bolognese <sup>(1)</sup>, si è soffermato particolarmente su questa prima parte dicendola cosa di buona fattura nell'ambiente della miniatura bolognese della seconda metà del secolo, e asserendo che, più che cogli altri miniatori dello 'Studium', essa mostra affinità con pittori bolognesi veri e propri, specie con Cristoforo e con l'Andrea del polittico di Fermo. Ed è proprio a questo punto che la esattezza della prima indicazione ambientale e dei rapporti con la pittura viene a deviare, giacché le citazioni di Andrea e di Cristoforo non vengono confermate da un'analisi del libretto.

\*

Ho detto che, tratto comune ai libri d'ore trecenteschi, anche l'*Officium B. M. Virginis* della biblioteca forlivese inizia con un calendario illustrato dalle raffigurazioni dei

<sup>1</sup> M. Salmi, *Storia della miniatura emiliana*, in 'Tesori delle Biblioteche dell'Emilia e Romagna', Milano 1932.



1 a - Tommaso da Modena: la Madonna col Bambino  
Firenze, raccolta Longhi



1 b - Tommaso da Modena (?): l'Annunziata  
Forlì, Biblioteca Comunale



2 a - Tommaso da Modena (?): Gennaio

Forlì, Biblioteca Comunale



2 b - Tommaso da Modena (?): Febbraio

Forlì, Biblioteca Comunale



3 a - Tommaso da Modena (?): Marzo

Forlì, Biblioteca Comunale



3 b - Tommaso da Modena (?): Aprile

Forlì, Biblioteca Comunale





4 a - Tommaso da Modena (?): Maggio

Forlì, Biblioteca Comunale



4 b - Tommaso da Modena (?): Giugno

Forlì, Biblioteca Comunale



5 a - Tommaso da Modena (?): Luglio

Forlì, Biblioteca Comunale



5 b - Tommaso da Modena (?): Agosto

Forlì, Biblioteca Comunale



6 a - Tommaso da Modena (?): Settembre

Forlì, Biblioteca Comunale



6 b - Tommaso da Modena (?): Ottobre

Forlì, Biblioteca Comunale



7 a - Tommaso da Modena (?): Novembre

Forlì, Biblioteca Comunale



7 b - Tommaso da Modena (?): Dicembre

Forlì, Biblioteca Comunale





8 a - Tonnaso da Modena (?): la Madonna col Bambino  
Forlì, Biblioteca Comunale



8 b - Tonnaso da Modena (?): donna allo specchio  
Forlì, Biblioteca Comunale



9 a - Tommaso da Modena (?): l'Adorazione dei Magi Forlì, Biblioteca Comunale



9 b - Tommaso da Modena (?): la Confessione Forlì, Biblioteca Comunale



10 a - Tommaso da Modena (?): la Circoncisione Forlì, Biblioteca Comunale

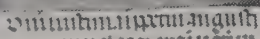


10 b - 'L'Illustratore': il vescovo fornicatore Roma, Biblioteca Vaticana

XII

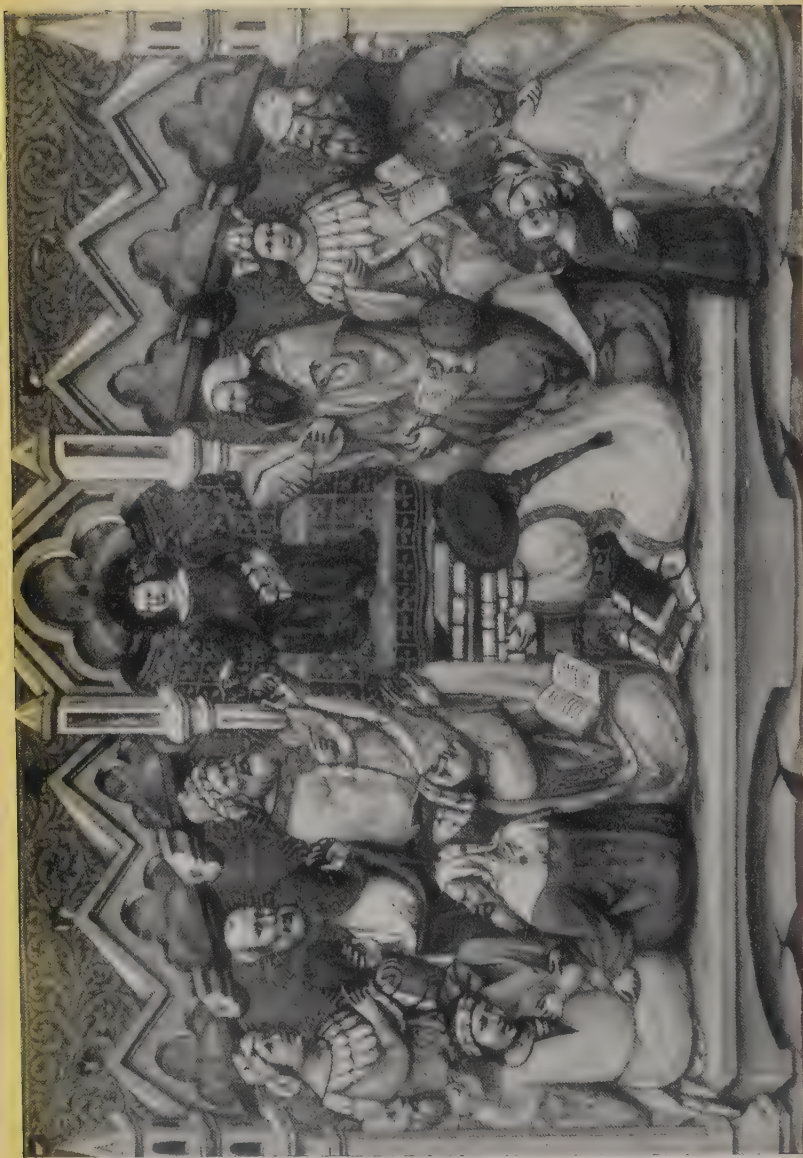
depignozc. l. depignoz. actn. 3. act.

manipulante omni manu. in manu  
sua fecit omnia. in manu sua non  
fuit confusio. in manu sua incedit. om-  
nia in manu sua. omnia continent. ac  
in cella dimittit. et signum est.



tenio generalis applicat





mesi. Ma se si ripensa a certi deliziosi esempi francesi, lombardi, od anche bolognesi, in cui i simboli dei mesi quasi si confondevan coi mille motivi delle 'drôleries' divaganti fantasticamente per tutta la pagina, qui, all'opposto, tutto appare limpido e misurato.

L'impaginazione risulta chiarissima: sopra, bene incolonnati, i giorni ed i nomi dei santi, sotto, a guisa di 'quadretto', l'immagine dell'opera del mese, un ornato semplicissimo fungendo da sobria cornice.

Ma entro questa apparente semplicità una straordinaria forza espressiva ed un immaginare altamente poetico dàn vita ad una tra le più belle figurazioni medioevali dell'argomento. Dodici quadri di vita rustica gettati alla grande, essenziali e ruvidi e pur poeticissimi. Umilissima la carpenteria della cucinona invernale nel 'Gennaio' /*tavola 2 a*/, ma i particolari delle salsicce appese al camino, delle provviste di legna e di buon vino, e del paiuolo che bolle sulla fiamma rendono un senso di accogliente tepore. E mentre sembra che tutto stia per risolversi in annotazioni superficiali, il nostro miniatore mostra di saper cogliere, oltre le cose, il sapore di esse.

E ch'egli non fosse un povero cronista di provincia appare chiaro nella sapiente campitura del 'Febbraio' /*tavola 2 b*/, nell'armonioso disporre sull'azzurro la trama grigiolina dei rami.

Una fervida fantasia lo induceva talora a scegliere tra i simboli medioevali dei mesi, quelli più rari ed immaginosi, ed il suo modo personalissimo era di esprimerli in accenti ora duri e taglienti, ora dolci e inteneriti: il giovane 'Marzo', banditore dei venti /*tavola 3 a*/ è di un'asprezza quasi scultoria nei serrati contorni o nella fiamma congelata dei capelli; tenerissimo, al contrario, il corpo dell' 'Aprile' /*tavola 3 b*/ adagiato sul prato silente, quasi valletta del sonno guardata da alti alberi, mentre zeffiri soavi alitano sulle chiome a sciorinarle bionde e vaporose sul verde.

La raffigurazione del 'Maggio' /*tavola 4 a*/ col cavallino arguto e il cavaliere che regge il falchetto sulla mano guantata di bianco, ci portan nel clima della più 'cortese' pittura padana del '300, ma un umor sottile è in questo, mi si permetta, già ritratto di baronetto alemanno biondiccio e altezzoso, quale poteva ancora incontrarsi, a quei dì, in Val Padana. E, a parte l'inserito mondano che, d'altronde, non ha nulla di cronaca superficiale, dura in queste miniature uno spirito ancor profondamente 'romanico': le po-

tenti figure umane, i gesti di una scarna evidenza, una poesia che trova di nuovo i temi fondamentali della sua ispirazione nella dura quotidiana fatica della vita nei campi. Meditò forse a lungo il nostro miniatore sulle sculture che le cattedrali emiliane gli mostravan ancora in gran copia, e talora il ricordo è così vivo da sembrar quasi desunzione diretta, se si confronta, per esempio, la miniatura del 'Settembre' /*tavola 6 a*/ con la scultura dello stesso mese nel duomo di Ferrara.

Ma dietro e accanto alle figure umane cresce un certo senso del 'paese' con l'aria vera che incurva lievemente le spighe, con l'umida freschezza di un campo di rape, le grigie lontananze di una piana autunnale /*tavole 4 b, 6 b, 7 a*/; anche qui, se si pensi che siamo, probabilmente, nel terzo venticinquennio del Trecento, c'è qualcosa di nuovo.

La personalità di questo grande miniatore si fa anche più complessa nelle altre illustrazioni dei Misteri del Rosario o dei Salmi penitenziali.

Ancora il ricordo romanico, dà vita a una 'Madonna' come questa /*tavola 8 a*/ impastata di una materia viva e tale, nel viso corrusco, da rammentar certe cose che certi discepoli di Vitale avevan dato poco dopo il '50 sui muri di Mezzaratta, ma specie nelle ultime miniature, cede talvolta a un gusto più raffinato che sembra deviare dal clima più prettamente bolognese. L' 'Adorazione dei Magi', o la 'Confessione', per esempio /*tavola 9, a e b*/ nei gesti manierati di elegante ossequio, nelle vesti di gran lusso, si richiaman maggiormente a certe opere lombarde, della cerchia di Giovanni da Milano che non allo spirito più schiettamente popolare dei bolognesi.

Cultura dunque complessa e attenta ai contatti anche interregionali della seconda metà di secolo, ma pur di formazione ab antiquo bolognese, e non dalla miniatura soltanto. Il ricordo corre infatti assai frequentemente alle opere di Vitale o di altri bolognesi; è talora la desinenza di un panneggio o il modulo di una figura — questa delicatissima Madonnina della 'Circoncisione' /*tavola 10 a*/ così vicina alla 'Madonna dei denti', per esempio — o l'icastica vivezza di un gesto a richiamar Vitale o Jacopino o Simone.

Ma, come ho già anticipato, è soprattutto con l'Illustratore, che il nostro miniatore si mostra più affine; al punto da far pensare che proprio accanto a lui egli sia potuto educarsi nei suoi primi passi.

Era cresciuto, l'Illustratore, proprio accanto a Vitale

e aveva preso a commentare, in quel suo saporoso linguaggio, l'intricata lezione dei diritti, dei doveri e delle pene che gremivano i codici di diritto bolognesi. La Biblioteca Vaticana che conserva la più gran parte delle sue opere, ne ha tanti mirabili esempi, troppo poco noti. Sono spesso immagini di un'evidenza quasi ossessiva, ma come ricucite col filo di una spericolata fantasia, sì che il racconto non si ferma mai al livello di una piatta realtà. Tra i molti esempi, si veda questo */tavola 11/*, che mi pare stupendo: una bottega bolognese del '300 tutta descritta coi mercanti nei gesti intensi, e, sul margine, lo straordinario motivo dell'uomo nudo a cavallo tra due donzelli. Una simile interpretazione non doveva certamente spiacere al nostro miniatore almeno a giudicare da certi suoi brani nelle storie dei mesi di Forlì. Ma, specie nelle opere più tarde, l'Illustratore temperava quel suo mondo aspro ed estroso per giungere ad immagini di improvvisa sensuale delicatezza. Per esempio, in questa miniatura, sempre della Vaticana */tavola 12/* dove sotto la turbinosa figurazione del 'Cristo fanciullo fra i dottori', entro una lettera, si avvolge lo stupendo gruppo del vescovo fornicatore e della dama */tavola 10 b/*, in gesti morbidissimi e con le carni che sembrano accendersi nel contatto. Anche per questa capacità di trapassi delicati e sensuali il miniatore del libro di Forlì mostra di aver lungamente osservato.

Che grossa divulgazione traesse dall'Illustratore il noto Niccolò di Giacomo, che pur gli succede immediatamente, è ben chiaro oggi perchè si possa consentire a crederlo niente altro che il tempo maturo di quella personalità, come pure è stato spesso proposto. Ma se l'Illustratore è una specie di Vitale della miniatura bolognese, anche per l'alto livello, in un grado più basso Nicolò di Giacomo non ne è dunque che il Simone o il Cristoforo.

Sebbene contemporaneo di costoro, il miniatore del libretto di Forlì mostra d'intendere meglio e di essere in grado di arricchire quell'alta lezione, senza divagazioni popolari-sche ed estemporanee, anzi con un modo meditatamente intimo e aristocratico. A questo gli serve un substrato culturale molto più complesso, e non esclusivamente bolognese, come se, educatosi a Bologna ai tempi di Vitale e dell'Illustratore, egli avesse in un secondo tempo conosciuto più largamente il mondo artistico della regione padana della seconda metà del secolo.

Una cultura così formata e diramata non disconviene intanto, genericamente, a quanto sappiamo della vita e



delle opere di Tommaso da Modena, la cui unica miniatura fino ad oggi superstite è anche la sola che induca al facile confronto con certe parti dell'Offiziolo forlivese.

È possibile, su questa via, giungere fino all'ipotesi di una identità di mano? Si mediti su qualche altro confronto: quello per esempio anche psicologico tra la 'Vergine Annunciata' [tavola 1 b] dell'Offiziolo e la 'Madonnina' Longhi.

In genere il limpido e sicuro modo di campire nel libretto, la sobrietà degli ornati, motivi insoliti alla miniatura trecentesca, e che invece ritornano sempre nella prima parte del nostro Offiziolo, sì da divenirne uno dei caratteri distintivi, già dal primo sguardo facevan supporre una mano di pittor di tavole e di affreschi, e non soltanto di un miniatore.

E a studiar bene tutto il vasto gruppo delle opere tommasiane, dalle anconette giovanili di Modena e di Bologna sino ai tardi affreschi mantovani, le prime affinità intuite non diminuiscono certamente. Si vegga la Santa Caterina dell'altareto modenese accanto a quella gentilissima che si mira allo specchio [tavola 8 b] nel libretto di Forlì; c'è di comune molto di più che la somiglianza fisica, una parentela di tessuto e d'impasto egualmente sensibile; un'analogia torpidezza nei gesti sensuali che già il Longhi vide esprimersi in Tommaso <sup>1</sup> 'con affettuosa lentezza, quasi con un rallentatore mentale'.

Inoltre, chi abbia una certa familiarità con la miniatura di Bologna dagli ultimi decenni del Duecento alla metà del Trecento e anche oltre avrà stampata in mente una certa gamma di colori, che si può senz'altro definire bolognese e che persiste, quasi inalterata, nelle sue tinte principali: i rossi vividi e squillanti, i rosa, i lilla, gli azzurri cupi e i verdolini. Ma le miniature forlivesi non ne partecipano in pieno. Predominano in esse i rosa delicati, tutta la serie dei grigi e degli avana, i cilestrini, certi verdi un po' smorzati; la pennellata è sottile e continua, per nulla smaltata come solitamente nei miniatori, anzi con accostamenti piuttosto tenui di tinte, che creano tutto uno svariare di tonalità chiare e un po' velate. Un modo di colorire quindi che mentre si distacca quasi affatto da quello canonico della miniatura bolognese trova miglior riscontro in certi affreschi, fra i

<sup>1</sup> R. Longhi, *La pittura padana del '300* - Lezioni per l'Anno Accademico 1934-35, Università di Bologna.

quali vengono a mente fra i primi, per le stesure di colori chiari ma un po' smorzati, quelli di Tommaso a Treviso.

Pure in questa tendenza alla sfumatura continua, il limite di ogni figura, nelle miniature forlivesi, è sempre segnato da una marcata linea bruna, da 'quei grossi contorni', che — secondo il Coletti <sup>1</sup> — sigillano inequivocabilmente tutte le figure di Tommaso'.

Né stupirebbero in Tommaso, nato all'ombra della più bella tra le cattedrali emiliane, le sensibili reminiscenze di scultura romanica nelle storie dei mesi di Forlì. È significativo d'altra parte, che, verso gli stessi tempi, anche un altro pittore della cerchia bolognese, Jacopino di Francesco, come ha recentemente messo in luce Francesco Arcangeli <sup>2</sup>, mostri dipingendo in Verona una ripresa anche più intensa dell'antico linguaggio romanico.

Dalle osservazioni precedenti, l'ipotesi che Tommaso stesso possa essere stato il miniatore della prima parte dell'offiziolo forlivese, guadagna, io spero, in verosimiglianza. Ma quando avrebbe potuto attendervi? Secondo la citazione del Federici, la prima opera di minio per mano di Tommaso di cui ci sia giunta notizia porterebbe la data del 1350, data piuttosto antica e che potrebbe calzare o precedere di poco alla 'Madonnina' miniata della raccolta Longhi, ma non al nostro codice. Troppe nuove esperienze dell'artista mostran di essere già state consumate in certe figurazioni del libretto. Il lungo vagabondare per l'Italia del nord, doveva aver già permesso all'artista incontri con altri pittori soprattutto lombardi e padovani.

La punta estrema, in ordine di tempo, del viaggio di Tommaso in Lombardia, a fondarci sulle opere superstiti, è rappresentata dal suo soggiorno mantovano in cui egli dipinse il ciclo di affreschi per il S. Francesco di Mantova<sup>3</sup> che, ad onta delle molte mutilazioni, ci mostrano la piena maturità artistica di Tommaso confinante, come ben vide il Toesca, anche colla cultura lombarda; come se l'opera, posta quasi al limite tra le due regioni, variamente risentisse del clima artistico di ambedue. Un modo di narrare più rallentato che non nelle altre opere di Tommaso, ma anche più caldo e pastoso e ricco di notazioni epidermiche, quale

<sup>1</sup> L. Coletti, *op. cit.*

<sup>2</sup> F. Arcangeli, *Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco*, in 'Paragone' 1950, anno I, n. 9.

<sup>3</sup> Per la data degli affreschi di Mantova vedi: Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano 1912; L. Coletti, *op. cit.*

sipoteva scorgere anche in alcune delle miniature forlivesi, le quali van d'altronde molto d'accordo proprio con questi affreschi mantovani. A confrontare, per esempio, il 'Concilio' di Tommaso a Mantova con le già citate miniature forlivesi dell'Adorazione dei Magi e della Confessione, si troverà che oltre il clima identico, il piegar le vesti per cordonature ricurve e parallele, il volto del confessore sembrano indicare più che somiglianze.

La data tarda degli affreschi di Mantova potrebbe essere un'indicazione per la cronologia delle miniature forlivesi. Ove fossero sue, si tratterebbe della sua attività estrema chiusa dalla morte nel 1379.

Se così fosse anche la data del 1385, apposta dal calligrafo al termine del codice, potrebbe spiegarsi in quanto segue alle aggiunte fatte da altri dopo la morte del miniatore della prima parte del libro: per avventura, Tommaso stesso.

Se effettivamente Tommaso avesse atteso ai primi fogli del libro poco prima che la morte lo cogliesse nel '79, è probabile che ciò facesse sospendere o per lo meno rallentare l'opera del calligrafo, finché il committente dell'offiziolo non ne affidò la parte ancora orba di illustrazioni a Nicolò di Giacomo, il più famoso miniatore emiliano di quel tempo. E la data del 1385 quadra infatti magnificamente con il secondo gruppo di miniature del nostro officiolo, la cui attribuzione a Nicolò di Giacomo nella sua tarda maturità, mi pare pacifica. I modi, già un po' stanchi, puntano ormai su quelli noti dal libro dei Creditori del Monte, ultima opera dell'artista nel 1394.

L'ipotesi qui espressa per la prima e bellissima parte del libretto di Forlì avrà intanto servito per stabilire un possibile curriculum di Tommaso da Modena come miniatore; ché, anche ove non si trattasse della sua mano stessa, quelle miniature non mancano di riflettere, e d'avvicino, la sua cultura estrema, tra il 1370 e l'80.

FERDINANDO BOLOGNA

## LA SACRA CONVERSAZIONE DI MONACO

ARGOMENTI  
PER LA RESTITUZIONE DI UN TIZIANO

In memoria di mia sorella Menina.

DAVVERO non si può dire che gli studi recenti e recentissimi su Tiziano abbiano veramente fatto tesoro delle conclusioni fondamentali che fra il 1919 ed il 1927 raggiunsero l'Hourticq, il Suida ed il Longhi.

Sembra anzi che la sacrosanta preoccupazione di quegli studiosi di recuperare fra le classificazioni rigoristiche dell' 'ipercritica' (come si compiaceva di chiamarla, con inconscio eufemismo, il Suida) la messe copiosissima dei capolavori di Tiziano deprezzati al grado della copia od a quello del Palma e, peggio, del Cariani, oggi sia stata misconosciuta al punto da cedere il passo al riaffermarsi di un abito di sciocca pedanteria.

E tutto questo non certo per il farsi innanzi di nuove esigenze critiche, ma per il riaccomodarsi invincibile di talune mentalità a quei limiti intellettualistici e accademici che al tempo del Cavalcaselle furono 'cultura', ed oggi agli spiriti attenti non possono non apparire che incolti e retrogradi.

È il caso della seconda edizione del 'Tiziano' di Hans Tietze (Phaidon 1950) in cui, per non far cenno d'altro che delle opere del Vecellio sino al 1520, stupisce di trovar addirittura soppresse negli elenchi (ed egli vi premette che, sì, vi potrebbe essere qualche Tiziano genuino fra le opere omesse, ma, tutto sommato, 'I must confess that the majority of the works I have rejected seem to me so remote from Titian in style and quality... that I omit them without misgivings' pag. 361) la Madonna Benson, la Sacra Conversazione del Prado, la Lucrezia e Tarquinio di Vienna, il doppio ritratto di Berlino, la Sacra Conversazione di Dresda, la Violante già data al Palma, tutti capolavori, autografi senza discussioni.

Né stupisce meno rilevare che, mentre il Tietze ancora una volta confina nei cataloghi di Giorgione la Circoncisione Yale (pag. 7) e l'Adultera di Glasgow (pag. 9) e sottoscrive



l'opinione peregrina espressa dall'Hanemann che il Concerto campestre del Louvre non sarebbe altro che un Giorgione completato da Sebastiano del Piombo (pag. 389), si induca poi a considerare spuria la paletta del Prado che lo Hetzer — egli riferisce — ritenne di una qualità così insufficiente da non giustificare né il riferimento a Tiziano né quello a Giorgione (pag. 380).

Purtroppo, le remore di un così disperante scetticismo, francamente reazionario, non finiscono a questo punto: perché, sempre a restare nei limiti della giovinezza di Tiziano, si è costretti ad apprendere con tristezza che l'autore sospetta ancora di copia nientemeno che le 'Tre Età' Bridgewater (pag. 14) nello stesso momento che, pur ritenendo a dovere autografo il coevo 'Battesimo' capitolino, trova convincente la banale attribuzione dell'Ottinger a Paris Bordone per la Sacra Famiglia adorata da un pastore della Galleria di Londra (pag. 377), e indugia nella più sibillina incertezza sul conto della stupenda Madonna col Bambino fra S. Giov. Battista e il donatore della Bridgewater House (pag. 375), la cui luminosa grandezza a me sembra invece che vada annoverata fra i più alti raggiungimenti del secolo, se vi sono tanto solennemente annunciati gli ardori pacatissimi del Bacchanale madrilenio e dell'Assunta.

Questi disperanti errori entro i quali si cercherebbe invano la traccia di una commozione o di un pensiero vero (curioso e triste destino della storia dell'arte, quello di ricadere a periodi fra le mani gelide di sedicenti specialisti) non sono sullo stesso piano della deviazione che il prof. Fiocco ha inteso dare alle ricerche sulla formazione di Tiziano, tirando in campo, ormai da qualche anno, uno di quei piccoli nomi che egli ama improvvisamente sottrarre alla inevitabile dimenticanza: Francesco Vecellio ('Lettere ed Arti', gennaio 1946, pag. 26 ss.).

Sostiene il Fiocco che questi, più vecchio di Tiziano di quindici anni, fu il suo maestro naturale (e che patriarcale tenerezza agguattata fra le righe a rilevare come 'i provvidi genitori dei Vecellio abbiano voluto unire i due fratelli, attratti a Venezia dallo stesso amore per la pittura, e affidare il più giovane al più vecchio!'); perciò questi, non altri, offrì a Tiziano 'le sue esperienze legate a Francesco da Milano', insieme 'agli accenti giorgioneschi di cui si era potuto impadronire' ed a 'quel romanismo precoce che Giovanni Antonio da Pordenone veniva portando dai suoi vari contatti con l'Italia centrale'.

Ma poiché un tale assunto, basato solo sulla paletta di Sedico o di Perarolo, o sul mediocre Riposo della Vergine della Accademia di Venezia, sarebbe parso sufficientemente assurdo anche a tale più fievolemente disposto del Fiocco nell'accordar credito alla forza del genio, il Fiocco ha avvertito la necessità di puntar forte sulla Sacra Conversazione di Monaco di Baviera, anzi di provvedere d'urgenza, e senza timore, ad operare annessioni, per un ampliamento delle zone vitali del suo 'protetto': la Lucrezia già Fairfax Murray, la Madonna col Bambino dell'Accademia Carrara di Bergamo, la lunetta ad affresco del Palazzo Ducale di Venezia (Suida, *Tiziano*, ediz. Valori Plastici, tavole 3, 86 *b*, 85 *a*).

A dire il vero, anche un 'catalogo' così rimaneggiato non potrà mai far convinti che Tiziano annoverasse veramente fra i temi di meditazione della sua potente giovinezza le esperienze insignificanti del carneade Francesco da Milano; né che di qui transitasse sul serio la scompostezza agitata del Pordenone per produrre l'effetto dell'Assunta. Due tesi da respingere senza perplessità ed alle quali, anzi, sarà sempre da preferire il sospetto errato ma ingenuamente allegorico del Tietze che i contatti del giovanissimo Tiziano col vecchio Giambellino giungessero sino ad un intervento personale del primo nell'ingrandimento moderno del Baccanale Widener (paese a parte): il che allude, almeno, a due verità provate. Tiziano, assimilando a suo modo le timide novità di Giorgione, preferì tornare a meditare a fondo sulle opere del Bellini (R. Longhi, 'Viatico', pag. 22); il Bellini, vecchio prodigioso e inesauribile, sul 1514 s'era già accorto, e da par suo, della presenza portante, almeno dal 1510, di Tiziano, come traspare senza equivoci dal Baccanale Widener, la pala di San Crisostomo, il Noé di Besançon. Ed ecco prospettata nei termini esatti la formazione del Vecellio.

Ma su tali punti fermi non si potrà sostare utilmente se non dopo aver rilevato che il catalogo di Francesco Vecellio, ora così smodatamente ingrandito dal Fiocco, richiede di urgenza il taglio radicale che sventi l'ingenuo equivoco, assai più antico di quanto non sembri, di spiegare l'esordio di Tiziano con Tiziano medesimo.

Perché è palese che, ancora una volta, qui non si tratta che del perpetuarsi dell'ultimo di quegli errori, che i limiti mentali del culturalismo accademico imposero alla vivacità visuale del grande Cavalcaselle.

Proprio per questo la Sacra Conversazione della Pinacoteca di Monaco di Baviera /*tavola* 13/, su cui il Fiocco concentra i suoi argomenti, non può essere d'altri che di Tiziano in persona.

La storia critica moderna di quest'opera non è stata diversa da quella della Violante o dell'Adultera del Musco Storico-Artistico di Vienna. Fu posta in sospetto dal Cavalcaselle (*Tiziano*, II, pagg. 485-86) che per primo, spaventato dai guasti, le affibbiò il nomignolo di Francesco Vecellio; dopo di che non ha mai figurato nei repertori fotografici dei *Klassiker der Kunst*, dove pure furono ammessi, almeno fra le opere problematiche, i pezzi che poi la critica ha ritenuto definitivamente di Francesco Vecellio; ed è stata sempre trascurata dal Suida e dal Berenson. Il Venturi, il Thieme-Becker, ed il Fiocco l'hanno abbandonata nell'indice di Francesco Vecellio, dove non l'ha degnata di uno sguardo l'ultimo monografo di Tiziano, Hans Tietze.

Eppure dal primo momento che la conobbi, la suprema limpidezza di questa assorta riunione umana, dosata nella partitura luminosa come quarti di uno stemma, non ha cessato un solo momento di sembrarmi di quel livello sublime che tocca solo a Tiziano.

Il capo purissimo della Madonna, dalla fronte sgombra e serena, dall'ombra tenue di perla che le indugia sulla gola, è cavato nella intatta limpidezza di un marmo fidiaco; e sbocca sulla nuvola chiara fra la macchia potente del S. Girolamo e della fronda varia che si accorda, smangiata sulla scena come una quinta persona, con un'ansia affocata di tono.

Il San Francesco, profilato contro luce, si consuma nella mezza ombra per una passione umanamente gigantesca, in una impersonazione memorabile.

Si vogliono dei confronti? — Ebbene, non credo che se ne daranno di più decisivi. Perché quella Vergine di ambra e ad un tempo di una così sublime integrità corporea, non solo serba leggibilissimo il tratto fisionomico tipico delle persone femminili di Tiziano prima del '20, ma dimostra d'essere una delle più belle variazioni del tema enunciato già nella Madonna Benson e nella Sacra Conversazione con S. Ulfò e S. Brigida al Prado, poi fermato nella tela dei Balbi a Genova ('*Emporium*', maggio 1946, pag. 206) e nell'Annunciata di Treviso /*tavola* 14/, e di Brescia, per quell'inclinare alla luce espanta di un meriggio senza ombre il globo splendido del volto appena intaccato dai lineamenti, da cui

il velo, appuntato lievemente sui capelli, scende nel brivido dolce del colore come un discrimine trasparente sul fondo.

Il San Francesco, questo appassionato per il quale lo slancio mistico ora non è che una considerazione umanissima e accorata, è certamente lo stesso che giganteggia sui bianchi dorati della grande ansa di nubi, nella Pala di Ancona /tavola 15/.

Del resto il Sant'Antonio Abate, vecchietto iroso e suscettibile, non volge forse a terra, mutandolo in una brusca carezza, il gesto poco meno che empio del S. Biagio di Ancona? E il San Girolamo, che con le sue carni aduste è quasi un argine bruno sul cielo, non è forse parente di primo grado del San Girolamo della Sacra Conversazione di Vienna?

Con tali raffronti, abbiamo già inteso indicare quale ci sembri, approssimativamente, la più giusta situazione cronologica per tale opera, nello sviluppo della poesia di Tiziano. Essa toccherà infatti, per più di un sintomo, gli anni subito precedenti l'Assunta, intorno al 1516: sì che si spieghino da un lato i punti strettissimi di contatto con l'Annunciazione di Treviso che giustamente il Longhi propone di anticipare al 1515, e con l'Annunciata di Brescia che, insieme all'Angelo Annunziante, per molte ragioni sembra aver preceduto di qualche anno la esecuzione del pannello centrale e del S. Sebastiano; dall'altro, con la pala del '20 ad Ancona, di cui anticipa taluni dei gesti più solenni.

Ma ancora: il riferimento a Tiziano del dipinto di Monaco non potrà trovare conferma più esplicita che in questa stupenda tela che fu anni fa sul mercato antiquario di Milano, e la cui conoscenza io devo alla generosa cortesia del prof. Longhi, che ora mi invita a pubblicarla perché il mio ragionamento esperisca un altro dei sintomi più probanti /tavola 16/.

Sottolineare come in questo dipinto figuri isolato il tema centrale della Sacra Conversazione di Monaco, quello stesso che ricomparirà fra poco, ma stentatamente diluito, nel noto dipinto del Museo di Castelvecchio a Verona, solitamente ritenuto di Francesco Vecellio, sembrerà addirittura superfluo.

È perciò più opportuno puntare sulla qualità sorprendente dell'opera che, pur sotto i guasti, svela il grado sublime di Tiziano giovine, senza discussioni. L'impaginazione delle forme, inarcate in un raccoglimento gigantesco, si espande nella superba connessione tonale delle zone cromatiche: ma con una trepidazione pienamente umana per



la quale un minimo, quel che potrebbe esser nient'altro che un residuo di osservazioni direttamente naturalistiche, trova non solo la personalità toccante di questa donna indimenticabile, nella quale sono anticipate la Flora e l'Amor profano, ma quei tratti di geniale tenerezza che sono il piccolo focolaio di luci smorzate trapelanti fra i tronchi in controluce alle spalle della Madonna, o la carezza del bambino sul mento del piccolo S. Giovanni, che sarebbe addirittura un rebus indecifrabile per gli appassionati della lettura iconografica delle opere d'arte, tanto è, quella carezza, solo e indicibilmente una zona di colore.

A tale dipinto spetterà così una data assai antica nel curriculum di Tiziano: poco dopo il 1511, non lontano dai giorni precoci in cui il maestro si era provato nel tema della Madonna adorante il bambino, a Bergamo o nella Madonna Benson, o in quella della lunetta di Palazzo Ducale: avviando il discorso che culminerà in quelle straordinarie riunioni umane che, a mio avviso, contano fra le invenzioni più potenti del Cinquecento; e fra le quali ormai non esito ad annoverare anche la Sacra Conversazione di Monaco.

Converrà allora stringere tutti i freni abbandonati, per il piccolo Francesco Vecellio. La Madonna di Bergamo torni a Tiziano, e al Tiziano esordiente, senza esitazione; così come è indispensabile che torni al Tiziano giovanissimo anche la rovinata ma stupenda lunetta di Palazzo Ducale, la cui pertinenza al grande veneziano ora mi si documenta soprattutto per il fatto che non solo fu di modello alla Fuga in Egitto del Bassano (come rileva il Fiocco), ma, quel che più importa, fu il dichiarato precedente tizianesco della Madonna n. 2907 della Galleria Nazionale di Londra, di cui il Longhi dimostrò il fondamento veneziano e l'attribuzione al Dosso poco dopo il 1510 ('Vita Artistica', febbraio 1927, pag. 33). Giova ora sottolineare che il Longhi nel 1927, pur concedendo la verosimiglianza di un carattere romaninesco nel tipo del fanciullo dell'opera londinese, a chi allora portava di quel dipinto l'attribuzione al Romanino, preferì però rilevare che 'non mancano elementi per far risalire codesto motivo a qualche caposcuola veneto'; così come giova sperare che il Fiocco, sul punto di rilevare per la lunetta di Palazzo Ducale l'identità di motivo con la Fuga in Egitto del Bassano, forse avrebbe mantenuto intero il suo credito all'opera fondamentale se avesse rammentato a tempo che, già da anni, era stato indicato dall'Arslan ('Pinacotheca',

1928, pag. 185) il rapporto di motivo fra l'opera del Bassano e l'importante dipinto londinese.

Sarà, perciò, un bene per tutti che il Vecellio maggiore, d'età s'intende, non d'arte, torni a sembrare quel che fu sempre ritenuto giustamente, un mediocre seguittatore di Tiziano; non il suo maestro, neppure per diritto di primogenitura. E ci troveremo d'accordo col Fiocco nel riconoscere che il suo atto di più perspicua sagacia fu quello, appunto, di darsi alla mercatura dei legni.

## ANTOLOGIA DI ARTISTI:

*Inediti del supposto 'Cecchino da Verona'.*

Chi volle riferire a Rossello di Jacopo Franchi queste due tavole /*tavola 17 a, b*/ che sotto tale nome ho incontrato tempo fa presso un collezionista, pur fermandosi a mezza strada ha tuttavia indicato la direzione giusta per arrivare al loro battesimo esatto; perché, una volta decifratone l'accento *cosmopolitano* di marca fiorentina, basta una minima revisione di quella cerchia per riconoscervi la mano del 'Maestro del Giudizio di Paride' al Bargello, alias 'Cecchino da Verona', trattandosi, fra l'altro, di due dei numeri più significativi nella scarsa serie che la critica ha finora raccolto sotto quelle insegne provvisorie. Così, anche a non fermarsi sul motivo di foglie di quercia arricciolate (vero e proprio *copyright* del pittore) che qui compare nel nimbo del San Giovanni, le componenti stilistiche delle due tempere puntano verso vicende affatto diverse da quelle che toccano Rossello. Se in costui, infatti, i riflessi di Lorenzo Monaco prima, e poi di Bicci di Lorenzo, del Maestro del 1419 ed infine di Gentile sono i successivi colpi di smeriglio che affinano e torniscono un ceppo, pur tuttavia ravvisabile, imparentato con Spinello e discendente dalla vecchia accademia orcagnesca di Lorenzo di Niccolò e di Mariotto di Nardo; all'opposto, qui, nulla richiama, nemmeno per semplice allusione tipologica, i monotoni fatti e gli stereotipati formulari con cui, allo scadere del Trecento, continuava pigramente l'antica tradizione giottesca. A voler precisare i precedenti meramente fiorentini di questi due elegantissimi personaggi campeggianti su fondo azzurro, essi non giungono più in là di Lorenzo Monaco, mentre il loro significato si palesa in strettissima congenialità con i modi di Giovanni dal Ponte; parallelo, più che congenialità, e così

‘Cecchino  
da Verona’

stretto, specie nella Santa Margherita, da rasentare la sovrapposibilità, se non fosse per un senso di misura, un controllo della scrittura che trattengono il pittore dall’arrovelarsi nel capriccio gratuito (come assai spesso accade a Giovanni) o dall’affrettarsi a precipitare una parlata irta di caratteri e cadenzata secondo un ritmo monocorde, come appunto si avverte nel maestro di Ponte Vecchio, e non solo nella produzione corrente, sì anche nelle occasioni di maggiore impegno a Londra, Chantilly, Budapest, e persino nel suo capolavoro, la ‘Madonna e Angeli’ della Fondazione S. H. Kress a New York. Ma più che in tale senso di controllo formale, il divario fra Giovanni dal Ponte e il Maestro del Giudizio di Paride al Bargello mi sembra decisivo nel singolarissimo timbro che la *cortesia laica* assume costantemente nelle opere del secondo, e che nel caso presente traluce dalle essenze vegetative di due esseri, cui si direbbe più adatta dimora il segreto foglio di un Libro d’Ore o di un poema cavalleresco che non il tabernacolo cui, sia per le misure (ognuna delle due tavole è di cm. 88 × 27) che per la centina, crediamo fossero destinati: timbro non tanto ravvisabile, forse, nella Santa Margherita — che, servendosi per base dell’accigliata mansuetudine di un drago unicorno, oscilla, gravida di *chic*, tutta smagata nella ostensione della leggerissima crocetta d’oro — quanto nel San Giovanni, sorta di gigante precocemente cresciuto, il cui lieve peso, anche se aumentato del vello e del manto grigio-lilla, non può offendere l’erbario sceso dalle trame di un *mille-fleurs* a cospargere il terreno anfrattuoso. A individuare meglio il particolare accento che il nostro pittore porta nella cerchia del gotico internazionale a Firenze, valga soffermarsi su di un altro dipinto, in cui quel senso *laico* tocca un’evidenza assai chiara; che si tratti di cosa estranea al Trecento (e in particolare al mitico Tommaso di Stefano detto Giotto, cui era riferito nella Collezione Campana ed è tuttora nel piccolo Museo di Sémur) e che spetti all’autore del Tondo Carrand, è fin troppo palmare /tavola 18/. Già la spartizione del minuscolo fondo-oro allude ad un significato che si amerebbe definire araldico: una sorta di scudo a partizione troncata, cui il Redentore benedicente funge da cimiero, col campo inferiore *quadrillé* ed il superiore cinto di una bordatura larga quasi un modulo esatto, dove, manco a dirlo, riappare il noto motivo di fogliette di quercia arricciolate. Ma poi la scelta iconografica sortita dal protagonista, tramutatosi dal *plague-Saint*, che siamo abituati a conoscere, in un principe

di favola, ammantato di velluto e di ermellino e che si serve della freccia del martirio come di scettro, sollecita a riflettere, più che nelle altre occasioni, in che regione vada posta la prima formazione di questo eccentrico pittore; se, cioè, si abbia a che fare con un fiorentino cui è toccata qualche conoscenza di cultura nordica (lombarda, o veronese che sia) fuori di quel tanto che comunemente era noto a Firenze, o piuttosto, come è stato proposto per la prima volta dal Longhi ('Pinacotheca', 1928, n. 1, pag. 35), non sia da ravvisarvi l'aspetto assunto in Toscana da una personalità di provenienza padana, e che, anche se molto presa dal séguito di Masolino e della schiera dei creati di Lorenzo Monaco, non ha dimenticato le proprie origini, assumendo così un viso che la farebbe collocar senza sforzo nelle vicinanze di un Bonifacio Bembo; ad esempio, del Bembo in fase Masolino-Castiglioni d'Olona. Il Longhi del resto, primo risarcitore di questa curiosa persona, ha proposto per ipotesi un'identificazione con quel misterioso Cecchino da Verona che nel 1432 figura a Siena fra gli stimatori della 'Madonna delle Nevi' del Sassetta ('La Critica d'Arte', 1940, pag. 186, nota 23). Il quesito resta tuttora aperto, in mancanza di un elemento decisivo che faccia pendere in un senso o nell'altro la bilancia; perché, se il gruppo raccolto sotto la denominazione provvisoria chiede ancora qualche ponticello che lo tragitti definitivamente alla tavola, peraltro tarda, firmata da Cecchino nel Museo Diocesano di Trento resta però significativo che un conoscitore della pittura lombarda quale il Toesca abbia molti anni fa inserito uno dei numeri più tipici della serie connessa al tondo del Bargello fra le cose di Lombardia (Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, pag. 576, nota 1). Il fatto dà a riflettere anche più quando si rammenti che proprio a Siena, dove è documentato il passaggio di Cecchino, esistono affreschi estremamente affini al Maestro del Giudizio di Paride, o almeno da lui 'influiti' in maniera non casuale: alludo a certe zone nel portico della Chiesa di Lecceto, per esempio il tratto riprodotto alla tavola 42 del recente volume sui 'Quattrocentisti Senesi' del Prof. C. Brandi. Questi ha infatti bene intuito i rapporti di quel dipinto con il nostro anonimo, ma li ha subito confutati in senso locale, proponendone una datazione anticipata, a nostro avviso, di almeno un decennio. Rimettendo ad altra occasione la discussione del complicato problema di quegli affreschi di Lecceto, per quanto concerne il settore preso in esame dal Prof. C. Brandi, non



*'Cecchino da Verona'* mi sembra sia da escludere senz'altro che si tratti del nostro anonimo. In tal caso, la qualità di questo affresco, alquanto più debole del tondo del Bargello e di altri pezzi del gruppo, lo farebbe figurar come proseguimento cronologico dei dipinti che nel breve catalogo del supposto 'Cecchino' sembrano i più tardi; per esempio, i due sportelli entrati da qualche anno nella William Rockhill Nelson Gallery di Kansas City con un'attribuzione alla scuola francese del primo Quattrocento /*tavola 19*/; sebbene il Pudelko già da tempo li abbia ricondotti alla giusta denominazione ('*Art Bulletin*', 1935, pag. 79).

Una siffatta condizione cronologica del raggruppamento anonimo collimerebbe esattamente con le probabili peregrinazioni di Cecchino da Verona, documentato a Siena nel 1432, ma di cui è più che lecito intuire un precedente soggiorno a Firenze e, più tardi, un ritorno al Nord; insomma un nuovo sostegno, in questi affreschi di Lecceto, a un'ipotesi che è incoraggiata anche dalla posizione singolarissima che, nella cerchia fiorentina del primo quarto del secolo, occupa questo maestro con la sua eccentrica cultura costellata di accenti toscani e padani. Quanto poi al giudizio sul valore di lui non neghiamo che talora egli non mostri i segni di una cifrata involuzione, ad esempio nei due sportelli di Kansas City, squisitissimi, ma di un gusto talmente estenuato da ridursi quasi a puro costume di alta classe; ma ciò non giustifica affatto quanto il succitato studioso senese ha recentemente scritto (op. cit. pag. 47) a proposito del nostro maestro e degli altri che rappresentano la stessa cultura a Firenze; dove occorre certo usare un metro di valore ragionevole ma non più di quanto occorra fare anche a Siena nei confronti di quel medesimo decadentismo 'cosmopolitano'; e perciò da giudicarsi (come sempre, del resto, nella buona storia) caso per caso e non a favore di una sola campana, o campanile che sia.

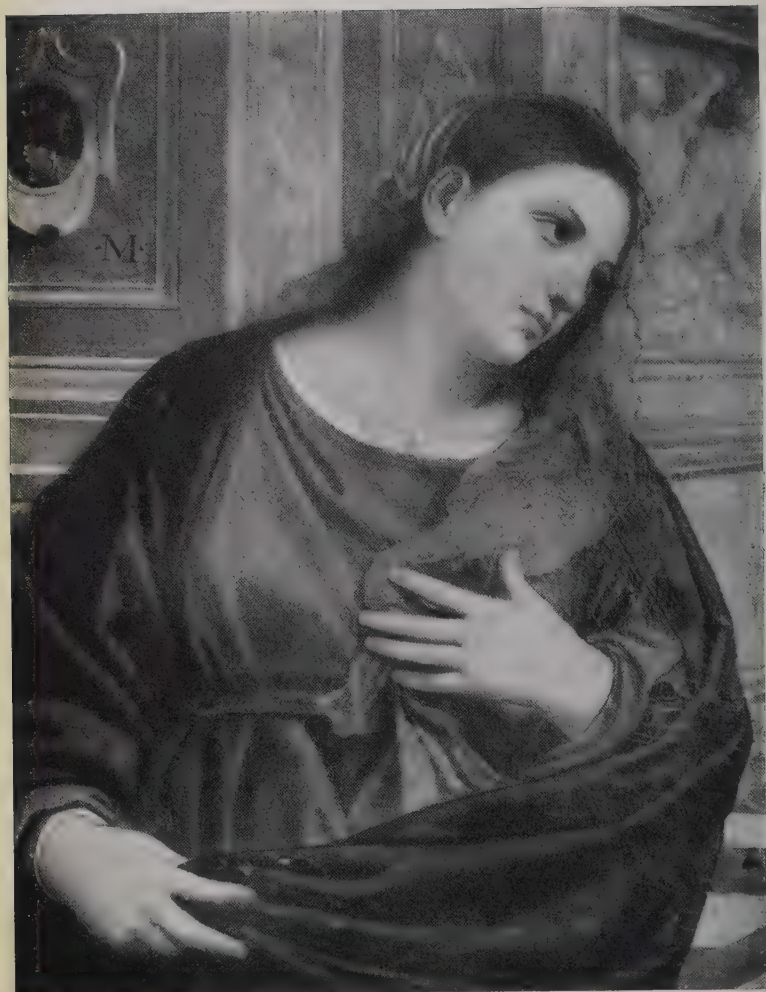
*Federico Zeri*

### *Due Santi di Bonifacio Bembo.*

Sulla preminenza del posto che nell'ambito lombardo verso la metà del Quattrocento spetta a Bonifacio Bembo, dopo il fondamentale scritto di Roberto Longhi ('*Pinacotheca*', 1928, pag. 79) sono venute le buone ricerche di Fernanda Wittgens ('*Rivista d'Arte*', 1936, pag. 345) e di Nicolò Rasmus ('*Rivista d'Arte*', 1939, pag. 135) alle quali dobbiamo se il catalogo del pittore — così sfortunato nella

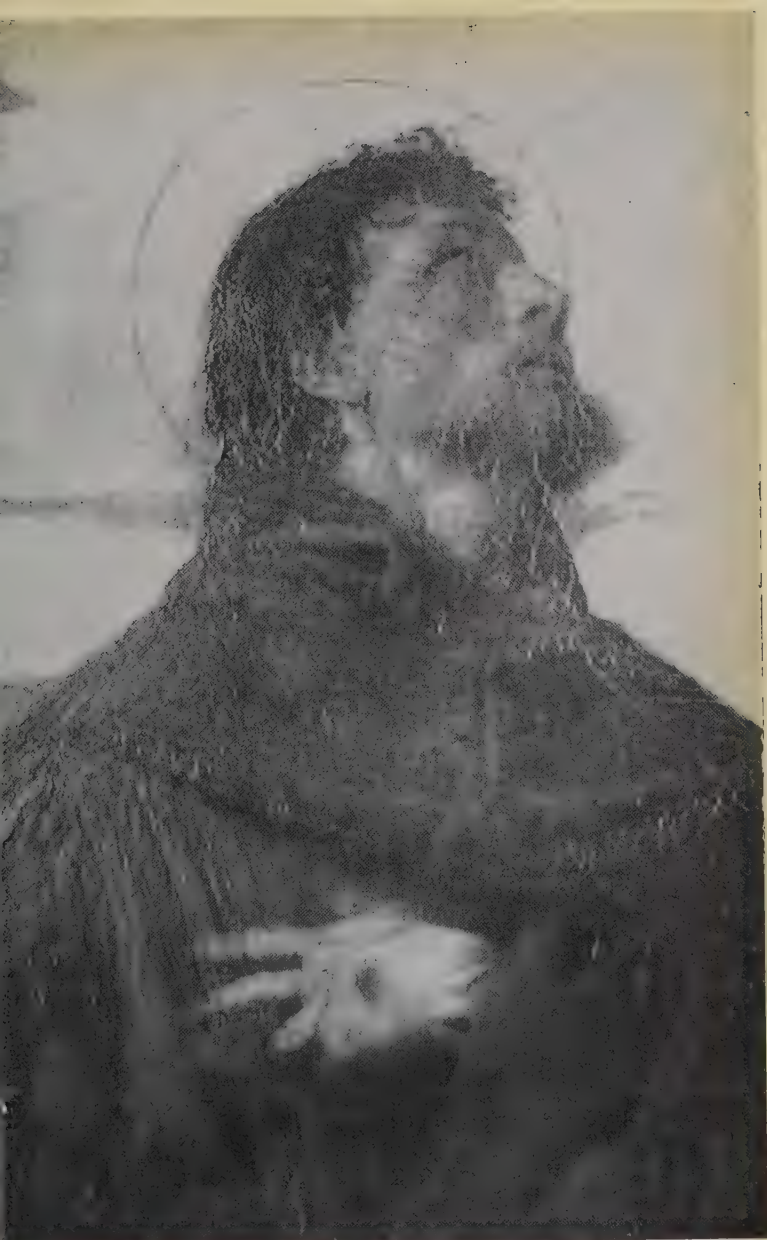


13 - *Titiano: Sacra Conversazione*



14 - Tiziano: l'Annunziata (particolare)

Treviso, Cattedrale







16 - Tiziano: la Madonna col Bambino e San Giovannino

già a Milano



7 a, b - 'Gecchino da Verona': S. Giovanni Battista, S. Margherita

Collezione privata









20 a, b - Bonifacio Bembo: Sant' Alessio (?), San Giuliano (?)

Milano, Brera



21 - Bonifacio Bembo: San' Alessio (?), particolare

Milano, Brera



22 - Tomaso Aleni: San Francesco presenta un devoto (particolare) - Cremona, Museo Civico



23 - Tomaso Aleni: *Comunione e Morte della Maddalena*

*Cremona, S. Maria Maddalena*





21 - Tonaso, Aleni: la Maddalena assunta



*Tomaso Aleni: la Maddalena ai piedi di Gesù*

*Cremona, S. Maria Maddalena*

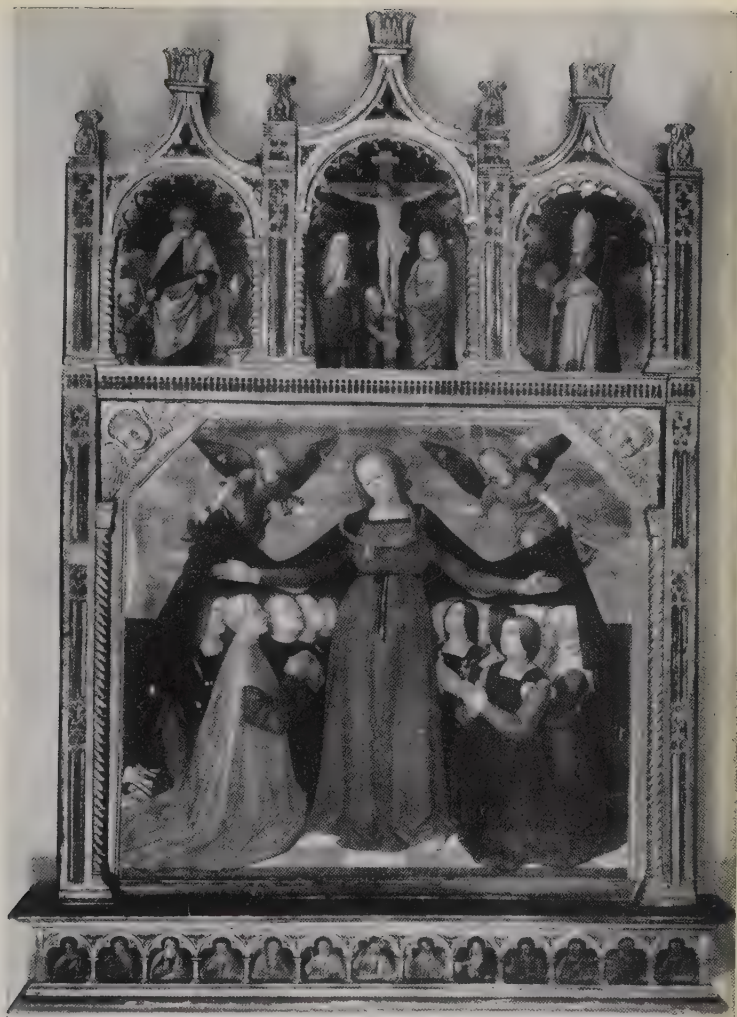


*- Tomaso Aleni: la predica di Gesù in casa di Lazzaro*

*Cremona, S. Maria Maddalena*



26 - Galeazzo Campi: *il Presepe* Cremona, S. Maria Maddalena



27 - Galeazzo Campi: la Madonna di Misericordia

Cremona, San Giovanni in Croce





28 - Amico Aspertini: la Madonna col Bambino (frammento)      Bologna, Ricovero di Mendicanti

continua battaglia tra la fragile esistenza delle opere e il mutare del gusto e l'usura del tempo — si è accresciuto di quel tanto che basta a stabilirne uno svolgimento cronologico, tale da accertare anche per via di successivi momenti stilistici quel senso che il Longhi aveva chiaramente intuito nel procedere alla ricostruzione del trittico delle Storie della Vergine. Rispetto a quest'ultima opera resta tuttavia la constatazione che il genere di contributi recati dai due ricercatori più recenti non è purtroppo tale da fornire in pieno la misura delle possibilità del pittore, dato che sia il Codice Palatino 556 di Firenze sia le tavolette da soffitto sparse nei Musei di Cremona, Trento e Torcello restano sul piano delle attività marginali (anche se liricamente valide) di una personalità abituata ad imprese di ben altro respiro, quale appunto era il caso degli affreschi di Sant'Agostino a Cremona, i cui scarsi relitti rivelati dalla Wittgens sono di tale eccellenza da farci augurare il più felice esito ai lavori di recupero attualmente in corso. È stata proprio la notizia delle demolizioni delle strutture barocche della Cappella Cavalcabò che mi ha sollecitato a presentare senza indugio queste due tavole */tavola 20 a, b/* che ebbi modo di identificare tempo fa in una collezione privata, dove passavano sotto il più assoluto anonimato, senza la minima allusione a qualsiasi scuola o tendenza. Ma che si tratti proprio del pittore dei Visconti non è davvero cosa che rientri nel novero delle opinioni; aggiungerò anzi che, a prima vista, il timbro di Bonifacio Bembo mi si presentò con tale vivezza che, pronunciando il suo nome credetti, più ad intuito che ragionevolmente, di trovarmi davanti a due altri scomparti del polittico la cui esistenza è stata annunciata dai due Santi, fino al 1950 nella Collezione londinese di Henry Harris, pubblicati dal Longhi (Carlo Braccresco, tav. 19); un'ipotesi, questa, che se trova apparente conferma nella identità di misura delle quattro tavole, nella uguale granitura dei nimbi e nella precisa corrispondenza dell'impianto prospettico, viene poi esclusa nel modo più reciso dalla eccezionale sottigliezza meditativa che ha sorretto l'intuizione e l'esecuzione delle due nuove tempere, dove circola una linfa pungente e curiosa, un linguaggio, cioè, alla scoperta di sé stesso che è ben lungi dalla parlata di livello un po' corrente e abituale, dalla qualità piuttosto dimessa secondo cui sono condotti i due Santi ex-Harris. Valga, per tutti, l'esempio del Santo Martire con la spada (forse San Giuliano) che ritorna con esatta precisione di attributi agiologici nelle due

Bonifacio  
Bembo

Bonifacio  
Bembo

coppie di tavole (un'altra riprova dell'impossibilità a riunire il gruppo in un solo complesso); dove questo Santo cavaliere compare, nel quadro di Londra, come numero di una specie 'in serie', variabile, non più che in epidermide, per quel tanto che muta l'attributo imposto dalla parte occasionale — e al San Lorenzo, infatti, non giovano né tonsura, o graticola o tonaca a declinare la gemellare identità col compagno di polittico —, nella tempera odierna si trasforma invece nel più singolare e raro campione di 'patito' della mondanità più impegnativa, costringitiva e macerante; estenuato da un *fol désir* sino ad avere il giro di vita non più largo della corona ferrea. E, analogamente, nel pannello compagno il Santo pellegrino, in cui più che San Jacopo ameremmo ravvisare Sant'Alessio (sì che il trittico, o polittico che fosse, resulterebbe dedicato ai protettori del viaggio e dell'ospitalità), si è tramutato in uno dei più eccentrici numeri dell'antropologia cortigiana tardo-gotica, sorta di proto-nazzareno visconteo [tavola 21], che le assidue meditazioni sui travagli interiori (assai più partecipi, c'è da giurarlo, alle peripezie sentimentali di un *Roman de la Rose* che alla soteriologia) han talmente straniato dai rumori del mondo da farlo restare attonito ad occhi spalancati, e senza altra difesa che il libro così ostentatamente stretto al petto, una volta che gli è toccato esporsi agli sguardi dei molti dall'ogiva dello scomparto. Ma a chi non conosca i due nuovi pannelli che attraverso la riproduzione, sarà più agevole cogliere il diverso significato delle due coppie di tavole (che presuppongono, quindi, due diversi complessi a ciascuno dei quali è da ritrovare almeno il centro) dalla distinta formazione di cultura che se ne deduce: nei Santi ex-Harris un piano amalgama di elementi lombardi e masolineschi, fusi senza il minimo sentore di acerbo che è delle novità, anzi secondo una scrittura intinta di caratterismo, singolarmente affine (come faceva rilevare il Longhi) a Paolo Schiavo, e persino sfiorata, ormai, dalla cifra; una produzione tarda, non sappiamo esattamente quanto, ma certamente posteriore al trittico della Vita della Vergine, da toccare al settimo, se non all'ottavo, decennio del secolo. Tutto l'opposto dei due Santi che qui si riproducono, cui il confronto col Codice Palatino (1446 circa) dà come molto verosimile una nascita non lontana dalla metà del Quattrocento, e, soprattutto, non lontana dall'inizio dell'ascendente, sul pittore, degli affreschi di Castiglion d'Olona.

Così, per non citare che un esempio, la linfa schietta-

mente zavattariana di questo San Giuliano sortisce, nell'impianto allusivamente prospettico e volumetrico della figura, una delle più antiche venature di Rinascimento toscano in Lombardia; una venatura appena appena suggerita, che tocca il massimo nello *scorcio* dell'orlo della veste e nel prevalere della persona sul fondo, giuocando accortamente sul contrasto fra orizzonte ribassato e vestito, per affievolirsi poi subito nell'atteggiamento cascante e lievemente *siglato* del Santo, e nel significato, di intenzioni per così dire araldiche, della spada fiammeggiante di rosso scarlatto e nella palma verde-scuio. E il colore poi: il più variopinto incontro fra le *amistà cromatiche* di Masolino e l'*ouvrage de Lombardie*; un giustapporsi di bleu-pavone, rosa, vermiglio, verde-pino e nero, contro il diafano pallore, squisitamente ultramontano, dei visi e delle mani.

Bonifacio  
Bembo

E poiché l'occasione di riparlare di Bonifacio Bembo non si presenta facilmente, voglio citare di fuggita anche la piccola tempera che ho identificato nel Museo Jacquemart-André di Chaâlis, dove passa per opera del Miralheti, appaiata con un dipinto di tutt'altra scuola. Forse anch'essa raffigurante San Giuliano, è probabilmente da riunire col San Francesco dell'Accademia Carrara citato dal Longhi (cm. 63 × 31); almeno così fanno pensare i dati di stile e le stesse misure (cm. 58 × 30), sebbene il rifacimento del fondo e del nimbo non consenta una più precisa conclusione.

Federico Zeri

Mi giunge ora, in tempo, la notizia che le due tavole sono state donate alla Pinacoteca di Brera da un mecenate milanese.

### *Di una predella dell'Aleni.*

La questioncella dell'alterna assegnazione di alcuni dipinti di Tomaso Aleni, detto il Fadino, a Galeazzo Campi, e viceversa, discende, per il tramite dei biografi cremonesi, dal passo, in 'Cremona Fedelissima', di Antonio Campi, dove si afferma che 'non si sapeano discernere l'opere di l'uno da quelle dell'altro'. L'Aleni, 'tanto simile a lui (Galeazzo) nel dipingere', gli veniva subordinato; e doveva essere intenzione di Antonio di rialzare, con ciò, la definizione un po' fredda data del padre 'di pittore dei suoi tempi assai ragionevole': con implicito il pensiero, che, se Giulio, lo stesso Antonio e Vincenzo gli erano scarsamente debitori della loro formazione, Galeazzo poteva, tra i pittori della ge-



*Aleni* nerazione precedente; essere collocato subito dopo il Boccaccino.

Lo scarso numero delle opere note dell'Aleni, e la mancata attenzione ad alcune che gli appartengono, finì col limitare eccessivamente la sua personalità, documentata dalla tavola di Brera (ora al Museo Civico di Cremona) datata 1500 e firmata, e dal dipinto cremonese (1515), pure firmato. Tranne il cenno fattone dal Cavalcaselle, la tavola più antica, /tavola 22/ se non obliata, non era almeno riconosciuta per quel che era: il documento di una formazione prevalentemente lombarda, con qualche timida conoscenza dei veneti, ma estranea alla cultura boccaccinesca, entro la cui orbita, parallelamente a Galeazzo, l'Aleni soltanto più tardi entrerà. Nell'intervallo 1500-1515 rimaneva un vuoto, colmabile, invece, con gli affreschi del chiostro e dell'ex-refettorio di San Sigismondo, in Cremona; sicuramente del Fadino, e per i quali parla chiaro un documento di pagamenti del 1508 a 'Magistro Thomaxo de pectore in depenzere el Reffectorio et el Claustro', pubblicato dal Sacchi. Per la solita confusione Galeazzo Campi-Aleni, lo Schweitzer propose l'appartenenza a Galeazzo dell'affresco del refettorio, raffigurante l' 'Ultima cena', dato, invece, da alcuni biografi locali dell'ottocento, a Gian Francesco Bembo.

Ora, sia Galeazzo che l'Aleni si 'assomigliano' solo a un certo momento della loro attività, quando cioè l'attrazione boccaccinesca rappresenta la conclusione, in rinnovata veste venezianeggiante, del loro eclettismo. Essi dovettero ritrovare i dati della loro cultura arcaica filtrati e idealizzati, oltre che segnati delle tracce più moderne della giovane pittura cinquecentesca, nell'arte del Boccaccino, ed eleggersi quest'ultimo come maestro, alla vigilia proprio di quel moto anticlassico rappresentato, a Cremona, dal Romanino e dal Pordenone, ma di cui qualche allarme s'avvertiva già in Gian Francesco Bembo e in Altobello Meloni.

Questo particolare momento della pittura di Galeazzo e dell'Aleni troviamo documentato dal polittico della chiesa di S. Maria Maddalena, in Cremona, la cui data più probabile ci pare quella poco dopo il 1515, l'epoca dei più recenti affreschi del Boccaccino nella cattedrale. Nel polittico, attribuito al Boccaccino, dal Panni, all'Aglio, al Grasselli, ma assegnato dal Cavalcaselle, seguito dallo Schweitzer, a Galeazzo Campi e all'Aleni, senza, tuttavia, che ne venissero distinte le parti dell'uno da quelle dell'altro, riteniamo

che all'Aleni spetti, intanto, la predella su cui non è stata posta, sinora, l'attenzione /*tavole 23, 24, 25 a, b/* e a Galeazzo il 'Presepe' centrale /*tavola 26/*. Nel 'S. Clemente', a sinistra, e nella 'Maddalena', a destra, gli sfondi architettonici, ravvicinati sulle figure verticali, se ci richiamano quelli di Galeazzo nella tavola di Robecco (1517), ora a Brera, o della 'Resurrezione di Lazzaro' (1515), andata perduta, ma di cui conosco una vecchia riproduzione eseguita quando l'opera si trovava nella collezione Bignami a Casalmaggiore, rientrano nei precedenti architettonici dell'Aleni, ma nel momento in cui vanno classicizzandosi, come nello sfondo bramantesco della 'Predica', sugli esempi del Boccaccino. Galeazzo sarebbe debitore, se mai, dell'Aleni; e quest'ultimo, nell'idealizzare la figura isolata, fa un passo avanti nell'accostarsi al Boccaccino, contrapponendo all'eclettica modernità del 'Presepe' una stilizzazione più coerentemente arcaica. Il 'S. Clemente' e la 'Maddalena' per gesto, posa, modo di panneggiare derivano dai santi 'Patroni' attorno al 'Redentore benedicente' del Boccaccino, nell'abside del duomo, del 1506. D'altra parte, i tratti morfologici del 'S. Clemente', oltre che nel 'Cenacolo' di San Sigismondo, ritornano nella predella e, più su, nella mezza figura di 'S. Pietro' sotto la cimasa (quella di 'S. Paolo' è rovinatissima).

Ma, tornando alla predella che è la parte più viva, dove 'Aleni non assume ancora veri e propri schemi boccaccineschi, pur intendendo acutamente la lezione veneta del maestro, essa si compone di tre tavolette<sup>1</sup>, raffiguranti cinque episodi della vita di S. Maria Maddalena. L'effetto prospettico di una parete in tralice, tra la scena della 'Maddalena ai piedi di Gesù' e l' 'Assunzione' della santa, sull'asse del soprastante 'Presepe', ha il compito di dare l'illusione di cornice divisoria, come per spartire in due la tavola centrale, senza turbare l'ordine architettonico della base del politico; mentre nell'ultima, con gli episodi della 'Comunione' e della 'Morte', per le stesse ragioni, s'è imposta al pittore la necessità di scandire simmetricamente, in un'unica composizione, le fasi diverse dell'azione dei due stessi personaggi. Ne risulta un racconto tanto ritmico in sé, quanto rigorosamente inquadrato con la cornice, con un effetto 'decorativo'

<sup>1</sup> Misura delle tavolette (da sinistra): 'Comunione e morte della Maddalena' m. 0,30 × 0,69; 'Assunzione della Maddalena' e 'La Maddalena ai piedi di Gesù' (una sola tavola) m. 0,30 × 1,21; 'Predica di Gesù in casa di Lazzaro' m. 0,30 × 0,69.

*Aleni* analogo a quello della fascia degli affreschi boccaccineschi. Ma nell'*Aleni* le partiture scoprono un più d'arcaico, e l'equilibrio dei gruppi, il controbilanciarsi dei dossi, nel paesaggio, la divisione a metà della scena con un personaggio al mezzo, conservano abitudini di semplicità elementare entro cui viene ordinato il racconto, così improvvisato, si direbbe, con una scioltezza che dispone a suo agio dell'ambiente naturale, da rifuggire dal senso assoluto 'rinascimentale', architettonico, della composizione. Sfondi e architetture sorgono con spontaneità entro le direzioni delle luci, con accostamenti e combinazioni di quinte occasionali, scoprendo persino la provvisorietà dello allestimento nella nuda testata di parete divisoria, da palcoscenico girevole, della tavoletta centrale. Aspetti, questi, in cui si riconosce, da parte dell'*Aleni*, la fedeltà ancora ad una cultura, rispetto al Boccaccino, di formazione diversa. Tale agilità di racconto scenico non conosciamo in nessun dipinto di Galeazzo, e risale, nell'*Aleni*, il più lombardo dei cremonesi, sino a tutto il primo decennio del nuovo secolo, alla conoscenza del Foppa e dei foppeschi. Non avesse a quest'epoca il Fadino assimilato il nuovo timbro veneto del colore, ci si potrebbe attendere qualche cosa dei fulgori aurei di uno Zenale o di un Butinone.

Ma il contemperamento della cultura lombarda con elementi veneti, più precisamente belliniani, desunti, è da pensarsi, dal Tacconi, e forse anche da Filippo Mazzola, attivo nella città padana nel 1498, risale, nell'*Aleni*, ancora all'epoca della tavola di Brera (1500). Al tempo stesso, nella chiesa di S. Agostino, Galeazzo Campi, traeva, invece, ispirazione dalla tavola del Perugino (1494), per conservarne poi, moduli precisi e duraturi, fino alla conversione al Boccaccino. Successivamente, le naturali propensioni lombarde del Fadino vengono forzate, oltre i limiti delle sue possibilità, nella imitazione del 'Cenacolo' vinciano del refettorio, dove l'*Aleni* sconta l'azzardo di un'ambizione probabilmente non sua, ma dei monaci committenti. Non riesce infatti, nell'ampiezza dell'affresco, a superare certa sua schematicità del comporre, ad accogliervi così diversa misura dello spazio e della forma, riducendosi a forzare i tipi a un naturalismo che sfiora il grottesco, senza più avere la contenuta aderenza al reale raggiunta nella tavola di Brera, ad esempio, nel volto del frate committente; e scopre la sua stanchezza nel ripetere lo stesso stampo boccaccinesco del Cristo sul volto di alcuni apostoli, intrecciando oziosamente at-

torno a questi ultimi una teatrale catena di gesti. A sua volta, *Aleni* Galeazzo avverte qualche suggestione leonardesca nel polittico di S. Giovanni in Croce *[tavola 27]*, solo per aggiornare nei 'ritratti' dei devoti attorno alla 'Madonna della Misericordia', gli ovali perugineschi in uno stampo mondano più recente. Ma l'Aleni che si adatta a misurarsi con il 'Cenacolo' vinciano e non regge alla prova, nel 'S. Gerolamo tra i monaci' del chiostro, eseguito liberamente e fors'anche un poco prima, coerente con se stesso e con la propria cultura lombarda, con incidenze, tramite il Mazzola, venete ed emiliane, dimostra quali erano veramente le sue qualità più alte. E s'ammirano, nell'affresco, o meglio si ammiravano prima della ridipintura recente, le qualità pacate dell'atmosfera lombarda che avvolge il portichetto policromo dove i fraticelli si muovono lenti ed assorti accanto al Santo in cattedra.

Nulla di simile, nel 1508, a Cremona; e se l'Aleni veniva incaricato d'affrescare tutto il chiostro, dove sono ancora piccole figure a mezzo busto di Santi, nei tondini, all'incontro degli archi, sulle fronti, segno era che, assente il Boccaccino, egli aveva nella città una posizione preminente che giustifica, tra l'altro, la non subordinata collaborazione nel polittico di S. Maria Maddalena.

Nell'evidenza del nesso tra questi affreschi e la precedente tavola di Brera, nonchè con le tavolette della predella, la novità, in quest'ultima, dove la sceneggiatura conserva ancora quella fedeltà all'arcaico ch'è nell'affresco del chiostro, consiste in una crescita d'accento nel colore, nelle specchiature luministiche, nei toni rosei della luce. La materia brillante e smaltata dei ferraresi, divenuta oramai boccaccinesca, è intaccata da tracce di brevi pennellate roride, con tocchi e svirgolateure di impasto nei panneggi, nelle mani, sui profili e sugli zigomi, ad accennare la luce; o si diluisce nelle macchie sfregate, sui toni chiari e larghi del ciclo, del terreno, a rappresentare alberelli, frascame, clivi: così diversi dal soprastante 'Presepe' di Galeazzo, d'un giorgionismo ambizioso che ha subito un processo di cristallizzazione attraverso i moduli, mediati, del Boccaccino. Sono nell'Aleni più sottili possibilità di assimilazione, dal maestro: Galeazzo imita più facilmente, l'Aleni si rifà al metodo di rielaborazione eclettica del Boccaccino che sapeva riportare le esperienze, anche recentissime, alla sua costante fedeltà all'antico; che era per lui l'ultima cultura quattrocentesca, rimeditata classicisticamente in un momento in cui, per il



*Aleni* sorgere dei nuovi astri pittorici, acquistava una precoce vecchiezza, specie in Lombardia.

La 'luce fredda e grigia' che il Cavalcaselle rimproverava alla tavola di Brera s'illumina, nella predella della Maddalena, di un'irradiante limpidezza, di un caldo timbro atmosferico, e suscita una 'rinascita' del colore, che si precisa nel dare evidenza agli ambienti, con una preziosità non disgiunta dalla scioltezza con cui è colto il particolare espositivo. Questa materia integra e scoperta è campita nei rosa temperati, vuoi delle colonnine ancora foppesche, che delle riquadrature quattrocentesche del pavimento: nella esposizione di manti e vesti, dove è in gioco l'accostamento dei gialli e dei rossi sanguigni, dei grigi cenere e dei viola, degli avana e del color rame dei capelli. S'inquartano, come in uno stemma, gli angeli dell' 'Assunzione' della santa, con le loro tuniche rosse e ali granata, e tuniche blu e ali rosse, a scacchiera, nell'alone rosato attorno alla Maddalena. Nei due 'tempi' della 'Comunione' e della 'Morte' i lini bianchi del sacerdote, col loro nitore fatto spiccare dal rosso delle stole e dei risvolti delle maniche, portano la luce a un tono squillante, in un paesaggio di riecheggiamento giorgionesco, ma ricostruito, si direbbe, sulle misure più facili dei dossi arcaici del Foppa.

Nella sua cadenza antica, lo snodato racconto della predella, rispetto all'insieme del polittico, si proietta come da più lontano, otticamente arretrato, e la sacra rappresentazione acquista una sua prospettiva ideale, così da costituire, non solo per la particolare diversità pittorica, ma per il suo stile, l'espressione di una personalità differente da quella di Galeazzo, cui appartiene, al di sopra, lo scomparto centrale.

*Alfredo Puerari*

### *Un frammento di Amico Aspertini.*

Ho avuto la fortuna di rintracciare recentemente, in una stanza di deposito del Ricovero di Mendicità di Bologna, dove giaceva dimenticato, questo bel frammento di Amico Aspertini [tavola 28]. I riscontri d'ogni genere con gli affreschi bolognesi e lucchesi del maestro e con le sue pale databili fra il 1505 e il 1510-12 all'incirca sono così stringenti che penso non valga la pena, a suffragare l'attribuzione, di insistervi punto per punto. Vorrò dire piuttosto come, oltre l'umore e l'improvviso della forma, che gli antichi qualificavano di 'bizzarria', mi abbia fermato l'occhio, que-

sta volta, il ricco, tenero, rapido impasto di luce e di tono. *Aspertini*  
 Già il Longhi, nel suo secondo e più intero contributo all'indispensabile rivalutazione dell'Aspertini ('Ampliamenti nell'Officina Ferrarese', 1940) avvertiva che il problema dell'artista '... non è infatti del solo aspetto formale ma, inscindibilmente, anche dell'aspetto cromatico.' E nella stessa pagina, poco oltre, tornava, quasi a conferma, a un passo del vecchio biografo Malvasia, riferito alla bellissima pala di San Martino in Bologna: 'nelle quali tutte figure ha dato in un grande, e terribile sì ne' contorni, che nel colorito, in una facilità, e risoluzione, che se a parte a parte si separassero col taglio le cose che entro vi sono, passeriano per di Giorgione; perché la pastosità delle carni, la sincerità de' vestiri, la facilità delle posature, sono affatto le medesime.' Stupisce davvero il passo del Malvasia, non soltanto per l'animosa interpretazione della difficile pittura aspertiniana, ma anche per quel desiderio intuitivamente filologico di anticipare idealmente (e lo avrebbe escogitato in concreto, avesse avuto le fotografie) l'uso tutto moderno del 'particolare'; in questo caso, del particolare a scopo di utile inganno, per dimostrare cioè quelle similitudini di condotta pittorica fra l'Aspertini e il modo veneto che potrebbero restar velate entro la diversità dell'effetto d'insieme. Ed effettivamente, 'se a parte si separassero col taglio', entro il nuovo frammento, certi particolari di panneggio o di carni, non dico che agli occhi miei o di altri 'passeriano per di Giorgione'; ma è plausibile che prima di azzeccare, è sperabile, il nome giusto, ci si affannasse un poco fra il Romanino e il Lotto e il giovane Pordenone. Ci sentiremmo attratti dalla maturità franca e profonda del rapporto fra la luce che rade e imbeve e il colore che svara riccamente, in un anticipo quasi, di pittura seicentesca, riscontrabile frequentemente anche in quei sunnominati. Poi, forse, ci richiamerebbe all'Aspertini quel tanto di più scopertamente sensuale, quel crescere, ai bordi della forma, della luce grassamente gocciata, quasi di sego che si stia rapprendendo; e infine, allargando la finestrella del particolare all'intero frammento, vedremo apparire, a dichiarare apertamente la paternità dell'opera, quella 'forma grassa, linfatica, convolta' che il Longhi avvistò specialmente nei due affreschi da lui riscoperti alla Pinacoteca di Bologna. I due Bambini, poi, questo che succhia avido e quello che abbozza una buffa preghiera nell'affresco con il San Giuseppe ('Ampliamenti', fig. 61), paiono usciti da uno stesso stampo. È, come quasi sempre

*Aspertini* nell'Aspertini, uno stampo singolare, formato fra il familiare e l'abnorme, e riempito poi di vivacità e di torpori, di materia e di gesti dolci e torbidi ad un tempo: i contrasti del grottesco, insomma, che soltanto un uomo geniale sa tenere in pugno. E che Maestro Amico fosse uomo geniale, lo vediamo chiaro ora che lo ha detto il Longhi; ma il difficile era trarlo dall'oblio in cui lo aveva sepolto, riprendendosi dal Lanzi o addirittura dal Vasari, la critica di eredità classicistica. È nel corso del '700, avvicinandosi il gusto neoclassico, che si fa il silenzio sulla sua opera. Può servire, esemplificando, riscontrare che una sua paletta definita dal Malvasia, nella sua sua 'Felsina Pittrice', come 'bella tavolina', diventa poco dopo, nelle 'Pitture di Bologna' del 1686, '... bizzarra, ma non disprezzabile operazione di Mastro Amico', per bocca dello stesso storico. La qualifica, attraverso le varie ristampe della guida, resiste fin oltre la metà del '700; ma nell'edizione del 1776 la tavola è rammentata senza più alcun commento. Comincia, ripetiamo, il silenzio sull'autore, che dura (rotto per lo più, salvo il breve accenno del Cavalcaselle, da parole vane o impertinenti) fino al 1934.

Aggiungerò ora che la 'tavolina' di cui ho tracciato la breve storia critica è molto probabilmente quella da cui fu segato il frammento che pubblichiamo. Già al primo incontro avevo pensato dovesse esser stato parte centrale di una pala di non grandi dimensioni; da altare di famiglia, o da parete. Lo diceva l'altezza (62 centimetri, per 45 di largo), tale da assegnare alla Vergine, in totale, una misura a due terzi del vero, all'incirca. Ora il Malvasia parla della 'Bella tavolina, che fece per i Signori Fronti nella Chiesa Parrocchiale di S. Tomaso di stra' Maggiore.' Cercando nelle 'Pitture di Bologna' la chiesa suddetta, trovo: 'Sopra la porta laterale, la tavolina ch'era già alla cappella Fronti, entrovi la B. Vergine col Puttino, e li Ss. Giuseppe, Gioachino, Anna, col fanciullo Battista, Girolamo, e Severo, è bizzarra, ma non disprezzabile operazione di Mastro Amico.' Ed ecco, nel nostro frammento, in basso a sinistra, un tratto di bastone che indica intanto, quasi certamente, la presenza di un San Giuseppe accanto alla Vergine. Di più, la 'tavolina', ancora citata nell'edizione delle 'Pitture di Bologna' del 1706, ha dato luogo, nell'edizione del 1732 curata dallo Zanotti, a una 'copia della tavolina'. Fra il 1706 e il 1732 scomparve dunque, dalla chiesa di San Tommaso di Strada Maggiore, una pala dell'Aspertini di non grandi dimensioni il cui centro corrispondeva per soggetto alla pittura or ora tro-

vata. La riprova della giustezza di questa ipotesi si avrà soltanto, o col ritrovamento della copia antica (finita chissà dove, dopo la soppressione napoleonica della chiesa) o di altre parti dell'intero smembrato. Per concludere queste osservazioni, aggiungerò che le pitture possedute dal Ricovero di Mendicità di Bologna provengono da privati, per lascito (e la provenienza potrebbe alludere alle vicende passate dalla tavola) e che il frammento è stato rinvenuto a una distanza geografica dalla possibile collocazione originaria tale da non passare, forse, il chilometro. Qui fu dimenticata, non tanto per incuria (ché le pitture ritenute le migliori di quell'Istituto eran radunate negli uffici e nella sede amministrativa, ed elencate anche nella Guida recente del Ricci-Zucchini, 1930), quanto per essersi il gusto, da lungo tempo, chiuso alle difficili bizzarrie e squisitezze di questo stile.

Oggi, più facile intenderne le qualità; ammirare, per esempio, questa gamma singolare: nella tenda, dove il passaggio dall'ombra alla luce si modula dal bruno-mattone al nocciola-rosa, fra le escrescenze in piena pasta degli ornati, radi ma ricchi e succosi; nel manto a grandi virate verdazurre; nei bianchi lavorati e nei gialletti del panno e del velo; nelle carni, svarianti nel più tenero degli impasti; negli occhi della Vergine, infine, torbidi e dolci occhi verdi perduti in una sorta di preoccupata distrazione. Una gamma matura, da piacere ormai, nel tutto, a Lodovico Carracci. Più facile, ora, ammirare i segreti di questa forma variata con umore, in un continuo 'divertimento' dalle strutture quattrocentesche (presenti tuttavia, appena deformate come da una lieve pressione, quasi allo stesso punto che in un Giambellino di questi stessi anni, soprattutto nel panno da capo della Madonna) alle nuove morbidezze e dilatazioni del secolo che comincia; in un geniale, intuitivo contrapposto di pienezze e di stiacciati; nel rapido abbozzo di geometrie sferiche che sterzano subito nei moti della carne viva (vedete le gambe, il braccino, bellissimi, del Bimbo); nelle soluzioni fra il tre quarti e il profilo, più libere e fuse che in un Palma Vecchio. E resta da rimpiangere, infine, l'idea dell'intero perduto, che pareva 'bizzarra' al Malvasia; e sarà stata dunque, come al solito nelle pale dell'Aspertini, un'accolta mobile, umorosa, animata, di santi aggruppati sotto o intorno alla tenda che ancora butta la sua ombra scorrente sul capo della Vergine: un anticipo, a Bologna, delle inquiete pale bergamasche di Lorenzo Lotto. Si dimostra ancora una volta, da questo frammento che starà

*Aspertini*



*Aspertini* forse un po' più accosto agli affreschi lucchesi di San Frediano che alla pala di San Martino (e potrà cadere, perciò, presumibilmente, fra il 1508 e il '10 all'incirca) che l'Aspertini non fu soltanto, in quegli anni, il pittore più ricco di genio nella pittura della sua città (e sono gli anni della maturità di Francesco Francia), ma fu addirittura un avvistatore di terra nuova, in previsione di molta pittura comunemente più famosa.

Francesco Arcangeli

### ALCUNI PEZZI RARI NELL'ANTOLOGIA DELLA CRITICA CARAVAGGESCA

*Ai visitatori più attenti della odierna mostra del Caravaggio credo piacerà trovare qui, partendosi dai giorni del pittore e procedendo nel tempo, testimonianze, ricordi e opinioni che siano fra i più significativi o per la persistenza del giudizio negativo, o per gli sforzi di superarlo. E perché non sarebbe possibile darli tutti in questa sede ridotta, s'è pensato di lasciar da parte i più comuni e più noti come le vite del Baglione e dei Bellori che ogni persona di media cultura ha, o dovrebbe aver letto, e dare invece i brani meno facilmente accessibili, ma non per questo meno importanti, dalla pagina del Van Mander scritta circa il 1600 quando cioè il Caravaggio era ancora in piena crescita, alla vita del Mancini nella più antica redazione del codice Palatino di Firenze qui per la prima volta messa in luce e commentata da John Clark, ai passaggi poco noti del Carducho, del Cortona, dello Scannelli, dello Scaramuccia, del Sandrart, del Félibien, ecc.; fino alle testimonianze negative e perentorie dei tempi neoclassici e alle variabili dei moderni.*

[c. 1600 - 1601] - KAREL VAN MANDER - Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders, Alkmaar, 1603.

*Questa seconda parte dello 'Het Schilderboek' (il 'Libro dei pittori') scritto dal Vasari olandese, è stampata nel 1603, con prefazione del 31 Agosto di quell'anno; ma, come è già stato rilevato, mostra di aver ottenuto notizie da Roma solo fino ai giorni a cavaliere tra i due secoli: quando cioè il Caravaggio era già celebre per le opere della giovinezza e per quelle della prima maturità, quali, poniamo, il 'San Tomaso incredulo' del Giustiniani e i quadri di San Luigi, ma non aveva tuttavia ancora dipinto né le tele di Santa Maria del Popolo, né la 'Deposizione' Vaticana, né la 'Morte della Vergine'. Qui diamo la prima traduzione italiana del non facile testo olandese antico.*

*Per altre osservazioni su di esso vedi il mio saggio in questo numero.*

Fol. 191: 'A Roma c'è un certo Michel Angelo da Caravaggio che fa cose meravigliose: anch'egli, come Giuseppe d'Arpino di cui s'è parlato sopra, innalzatosi dalla povertà con la diligenza, con la forza e il coraggio, mettendo mano a tutto e tutto prendendo, come fanno coloro che non vogliono restare in basso per la loro timidezza o pusillanimità, ma si mostrano franchi e cercano con decisione soprattutto il loro vantaggio, ciò che, se accade onestamente e in modo conveniente e cortese non è da biasimare, poiché la fortuna non usa di frequente offrirsi spontaneamente e bisogna qualche volta cercarla, provarla e pregarla. Questo Michel Angelo con le sue opere ha già raggiunto gran fama e si è fatto un nome. Egli ha dipinto una storia a San Lorenzo in Damaso accanto a quella di Giuseppino, di cui si è già detto nella sua vita. Qui

ha fatto un nano o una caricatura di gigante, che guardando la storia di Giuseppe, tira fuori la lingua come in atto di schernire l'opera di Giuseppe; poiché egli è uno di quelli che non fanno molto conto delle opere di alcun maestro, anzi non loda apertamente neanche sé stesso. Il suo motto è che non si tratta che di bagatelle, cose infantili e menzognere, non importa che cosa si dipinga o da chi sia dipinto, quando non si è fatto e raffigurato dal vero, e che non c'è nulla di buono o di meglio, che seguire la natura. Ne deriva che egli non eseguisce un solo tratto senza farlo direttamente dal modello vivo, copiandolo, e dipingendolo.

Certo questa non è una cattiva via per giungere a buon fine, perché dipingere servendosi di disegni (anche se tratti dal vero) non è così sicuro come tenere il vero davanti a sé e seguire la natura in tutta la varietà dei suoi colori; ma bisogna principalmente adottare il criterio di scegliere dal bello le cose più belle. Per giunta accanto al buon grano c'è l'erbaccia, ch'egli non si dedica allo studio con assiduità: quando ha lavorato quindici giorni, si dà al bel tempo per un mese. Spada al fianco e un paggio dietro di sé, si porta da un campo di gioco all'altro; sempre pronto a rissare e ad azzuffarsi; tanto che non è troppo comodo accompagnarsi con lui. Tutto ciò non rassomiglia molto alla nostra professione; chè Marte e Minerva non sono mai stati troppo amici; ma, per quanto riguarda il fare delle sue opere, esso è tale da incontrare moltissimo e offre ai giovani pittori un modello ammirevole da seguire.

[1607-1615] — GIOVAN BATTISTA AGUCCHI — Trattato.

(Frammento pubblicato nella prefazione del Mosini [Massani] a 'Diverse figure da Annibale Carracci ecc.', Roma, 1646; e ripubblicato criticamente da Denis Mahon in 'Studies in Seicento Art and Theory', London, 1947. Dal Mahon accogliamo anche i termini cronologici del 'Trattato' dell'Agucchi di cui riproduciamo il passo seguente per la importanza ch'esso riveste di precorrimiento del Bellori; sia per il 'Discorso sull'Idea' del 1664, sia per la 'Vita' caravaggesca del 1672).

'Il Bassano è stato un Pierico [Pirreico] nel rassomigliare i peggiori, ed una gran parte de' moderni, ha figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare a Demetrio, perché ha lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.'

1615 — GIULIO CESARE GIGLI — La Pittura trionfante, Venezia, 1615.

Nel 'capitolo' quarto del suo poema, ricco di notizie inedite spesso notevoli e da nessuno accuratamente rilevate, dopo avere citato brevemente alcuni 'pittori di diverse patrie', fa del Caravaggio un ritratto fisico e un elogio che nella, diciam così, 'economia retorica' del poema, e a cinque anni dalla morte dell'artista, sono importanti. Soggiungiamo che fra i caravaggeschi sono menzionati il Borgianni e il Manfredi; con citazioni tanto più significative in quanto il Gigli aveva pratica maggiore dell'arte veneta e più ancora lombarda, come mostrano i grandi elogi del Morazzone, del Cerano e del Procaccini. Ma ecco il ritratto del Caravaggio:

'Quand'ecco s'offre di ciascuno avanti / Di fantastico umor certo bizzarro / Pallido in viso, e di capillatura / Assai grande, arricciato, / Gli occhi vivaci, sì, ma incaverniti / Ch'un aureo baston portava in mano / Per allentar, per stringer, per condurre / Come piaceva a lui / Dietro à la Donna l'onorata gente / Ond'io verso l'Amico / Fei sì ch'ei chiaro apprese / Com'io bramava di saper di quegli / Ogni condizione e circostanza. / A che tosto rispose, / O felice ch'arriva a segno

tale / Quest'è il gran Michelangel Caravaggio / Il gran Protopittore,  
/ Meraviglia de l'Arte, / Stupor de la natura / Se ben versaglio poi  
di rea fortuna.'

1619 - GEROLAMO BORSIERI - Il Supplimento della Nobiltà di Milano,  
Milano, 1619.

È l'aggiunta al libro del Morigia (1595). La importante citazione del Caravaggio è data, per inciso, parlando del pittore milanese Andrea Vespino; l'ho già riferita negli 'Ultimi studi' ('Proporzioni', 1943, p. 30) ma credo utile riprodurla in questa connessione.

P. 65: '[Andrea Vespino] è nondimeno pratico nella inventione, di maniera risoluta, e molto simile à quelle, che hoggi si cercano in Roma secondo la via aperta per Michel Angelo da Caravaggio, il quale è stato così diligente, ed ingegnoso imitatore della natura, che dove gli altri pittori sogliono promettere esso hà fatto.'

[1619-1621] - GIULIO MANCINI - Trattato della Pittura, Biblioteca Nazionale, Firenze; cod. Pal. 597.

I testi qui riportati sono stati trascritti dal Codice Palatino 597 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Questo codice del Trattato del Mancini, già noto al dott. Ludwig Schudt (v. Mancini, 'Viaggio per Roma, herausgegeben von Ludwig Schudt, Beilage I, Leipzig 1923, p. 111) e a Denis Mahon ('Studies in Seicento Art and Theory', London 1947, p. 284), è da ritenersi anteriore al manoscritto it. 5571 della Biblioteca Marciana di Venezia, generalmente ritenuto il testo più accettabile. Ciò è già stato rilevato dal Mahon. Che lo preceda di pochi mesi è evidente dalle due stesure della Vita di Cristofano Allori (morto nel 1621), dove nell'una si legge 'Pochi giorni sono fu detto che in Firenze fusse morto Bronzini, e nell'altra 'Pochi mesi sono...'. A parte questo termine estremo, altre vite, e in particolare quella del Caravaggio, risalgono chiaramente al 1619 o ai primi del 1620.

Per le formule usate nella trascrizione, si noti che tutte le parole o frasi qui sottolineate nella Vita del Caravaggio non figurano più nella redazione marciana, oppure variano sostanzialmente, nel qual caso le varianti sono date in nota. Qualche svista di trascrizione è stata corretta: così Potrignani in: Petrignani, la 'Madonna che v'ha in Egitto' in: 'va in Egitto'. Per il riscontro completo con il ms. marciano, v. il testo pubblicato da L. Venturi, in 'L'Arte', XIII, 1910, p. 279-80. Gli altri due passi, sul 'ritratto' e sul 'prezzo delle pitture', si trovano in tutt'e due i manoscritti nella parte del trattato dedicato ai rudimenti di 'connoisseurship'; e li riproduciamo perché non conosciuti e perché contengono notizie e apprezzamenti interessanti sul Caravaggio. Tra le varianti che, dal confronto delle due redazioni, riescono di maggior rilievo, ci limitiamo ad indicare: 1) la precisazione avvenuta nel ms. marciano che, in confronto ai 'tre o quattro anni' del cod. Palatino, protrae la durata del soggiorno milanese a 'quattro o cinque anni'; 2) la lezione che nel manoscritto fiorentino ci avverte che il priore della Consolazione portò le opere dipintegli dal Caravaggio convalescente non già in Sicilia (cod. marciano), ma 'in Siviglia sua patria' (notizia che, controllata su documenti, potrebbe fornire aiuti anche per la più precisa cronologia del Caravaggio giovane); 3) il ricordo nel codice di Firenze dei quadri presso il Card. Sannesio, che il Baglione cita come prima redazione di quelli di Santa Maria del Popolo e che qui invece si dicono 'copiati e ritoccati' da quelli; ciò che li fa in ogni caso ritenere assai simili alla redazione oggi in chiesa, ed esclude la possibilità, talora avanzata, di identificare uno di essi nel dipinto Balbi-Odescalchi.

Firenze, 25 giugno 1951

JOHN CLARK

P. 115 e segg.: *Di Michelagnolo da Caravaggio*: 'Deve molto questo nostro secolo<sup>1</sup> a Michelagnolo da Caravaggio per il suo nuovo modo di colorire che ha introdotto che adesso da molti è seguitato et abbracciato<sup>2</sup>. Questo nacque in Caravaggio di assai honorati cittadini, equali a qual'si voglia di questa terra<sup>3</sup>. Studiò in fanciullezza diligentemente in Milano per tre o quattro<sup>4</sup> anni, ancorché volesse mostrare d'essere sciocco facendo di quando in quando<sup>5</sup> qualche stravaganza, nata e fatta dal calor<sup>6</sup> di quel ingegno così grande<sup>6</sup>. Doppo se ne passò a Roma d'età incirca a 20 anni dove essendo poco provvisto di denarj stette con il Sig. Pandolfo Puccj da Recanati, Benefiziato di S. Pietro, dove gli conveniva andar per la parte, et altre servitù non convenienti al suo natale, e virtù<sup>7</sup>, e quel ch'è peggio, se la passava la sera con un insalata che gli serviva per antipasto, pasto e pospasto<sup>8</sup>; dove essendo stato alcuni mesi si partì con sua poca soddisfazione, e di poi sempre chiamò questo suo padrone Monsig.<sup>re</sup> Insalata. Nel tempo che vi stette<sup>9</sup> fece per esso alcune copie di devozione che sono in Recanati, e per sè da vendere un putto che piange per esser morso da un Ragano che tiene in mano, che fu causa che vendutolo, e preso animo da poter vivere da sè, si partì da questo suo così scarso maestro o Padrone, e doppo fece un altro putto che mondava con un cultello una mela<sup>10</sup>, et un ritratto d'un'oste dove si ricoverava. Fra'tanto fu assalito da una grave malattia, che trovandolo senza denarj fu necessitato andarsene alla Consolazione<sup>11</sup> dove, e nella convalescenza, e dopo, fece molti quadri per il Priore che gli portò in Siviglia<sup>12</sup> sua patria. Doppo mi vien referto che fu in casa del Caval.<sup>r</sup> Giuseppe, e doppo in casa di monsig.<sup>r</sup> Fantino Pettrignani, che gli dava comodità d'una stanza, dove fece molti quadri, et imparticolare una Zingara che dà la buona ventura ad un giovinetto, la Madonna che va in Egitto, la Maddalena convertita, un S. Gio. Evangelista, et altro, e doppo il Cristo deposto nella Chiesa Nuova, i quadri di S. Luigi, la morte della Madonna di Scala, che l'ha adesso il Seren.mo di Mantova, fatta levare di detta chiesa per haverli ritratto in persona di nostra Donna una Cortigiana da lui amata, e così scrupolosa, e senza devozione et in particolare appresso que' buoni Padri; la Madonna di Loreto in S. Agostino, e quella dell'altare de Palafrenieri che possiede adesso l'Ill.<sup>mo</sup> Borghese con molti quadri privati che si vedono per quei studij privati, et imparticolare in casa Mattei, Giustiniani e Card.<sup>le</sup> Senesio, che sono copiat, e ritoccati da quelli che sono nella Madonna del Popolo nella Cappella del [Cerasi]<sup>13</sup>. In ultimo per alcuni eventi dove corse pericolo<sup>14</sup> d'essere ammazzato che per salvarsi ammazzò l'inimico (aiutato ancora a riparargli la

<sup>1</sup> Ms. Marciano: questa nostra età.

<sup>2</sup> *Ibid.*: seguito adesso assai comunemente.

<sup>3</sup> Probabilmente da leggersi 'quella terra' (cioè il luogo natio del pittore). Del resto l'ambiguità di lettura nel segno di abbreviazione tra 'questo' e 'quello' si ripete spesso.

<sup>4</sup> *Ibid.*: '3 o 4' cancellato e sostituito con '4 o 5' dal postillatore, che qui è ancora il Mancini stesso.

<sup>5</sup> *Ibid.*: di quando in quando facesse.

<sup>6</sup> *Ibid.*: causata da quel calor, e spirito così grande.

<sup>7</sup> *Ibid.*: servitj non convenienti all'esser suo.

<sup>8</sup> *Ibid.*: e come dice il Caporale, per companatico et per stecco.

<sup>9</sup> *Ibid.*: In questo tempo.

<sup>10</sup> *Ibid.*: pera.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 'lo Spedale della' aggiunto dal postillatore.

<sup>12</sup> *Ibid.*: Sicilia.

<sup>13</sup> *Ibid.*: '... in S. Pietro, molti quadri che possiede l'Ill.<sup>mo</sup> Borghese, al Popol la cappella del Cerasi, molti quadri privati in casa Mattei, Giustiniani e Senesio.' Il Cod. Pal. reca 'Prato' invece di 'Cerasi'. Secondo il Baglione i quadri del Popolo 'prima furono lavorati da lui in un'altra maniera, ma perchè non piacquero al Padrone, se li prese il Cardinale Sannesio.' Baglione, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti*, Roma 1642, p. 137.

<sup>14</sup> *Ibid.*: '... di vita, che per salvarsi, aiutato da Onorio Longo amazzò l'inimico fu necessitato fuggirsi di Roma'. Onorio Longo è morto il 3 dicembre 1619 e perciò un'indicazione precisa per stabilire la data della prima redazione della Vita del Caravaggio.



*superchieria dal Sig. Honorio Longo che a questi giorni se n'è passato all'altra vita)* fu necessitato fuggirsi da Roma, e di primo salto fu in Zagarola ivi secretamente trattenuto da quel Principe che molto bene lo conosceva, dove fece una Maddalena e Cristo che va in Emaus, *che lo mandò a vendere a Roma*<sup>1</sup>, e con questi danari se ne passò a Napoli, dove fece alcune po' di cose, e di lì se ne andò a Malta dove operò con soddisfazione del G. Mastro, che in segno d'honore (come dicono) gli diede l'Abito di sua religione. Donde partitosi con speranza di rimettersi, venne a Civita Vecchia, dove infermatosi d'una febbre maligna nel fior de suoi anni e gloria che era d'età di 35 in 40 anni, si morì, *forse*<sup>2</sup> di stento, e senza cura, et in luogo ivi vicino *dove era ritirato* fu sepolto, e così fu quasi una morte violenta con quella di Pulidoro suo paesano assassinato in Campagna, e questo derelitto d'aiuto che era cosa degna di considerazione il vedere il fine così simile in due paesani et Artefici di medesima professione morir quasi d'una medesima o almen simile morte, seguita dell'uno e dell'altro con grandissimo danno della professione; perché non si può negare che per una figura sola per le teste, e colorito non sia arrivato ad un gran segno<sup>3</sup>. Ma si deve avvertire che questo suo gran sapere d'arte l'haveva accompagnato con una gran stravaganza di costume. *Che per fare intendere, e dimostrare questa verità, è da sapere, che haveva un fratello unico Prete sacerdote, et uomo di Lettere, e buon costume.* Questo, sentendo il valor<sup>4</sup> del fratello gli venne voglia di vederlo, e mosso da fraterno Amore, per tale effetto se ne venne a Roma sapendo che era trattenuto in casa dell'Ill.mo Card.le del Monte, et appreso il stravagante modo di procedere, avanti che si scoprisse al fratello, pensò esser bene di far reverenza prima al Cardinale, et esplicarli il tutto<sup>5</sup>. Ebbe buonissime parole, et il buon sacerdote se n'andò via con avvertenza che fra tre giorni si lasciasse rivedere<sup>6</sup>. Obbedisce. Fra'tanto il Card.le chiama Michelagnolo, e gli domanda se ha parenti, gli risponde che no, e che lo scrivesse quant' ai parenti come lo vedeva. Restò stupefatto il Card.le che o questo negasse, o quello asserisse una cosa tanto chiara, e facil ad essere ritrovata, né poteva credere che quel sacerdote d'aspetto d'uomo da bene gli avesse a dir bugia, e con pericolo in cosa che non gli poteva risultare in ben' nessuno; ma però per venire in cognizione del vero indubitato, fa intendere per un suo Gentilhuomo ad alcuni Paesani<sup>7</sup> se Michelagnolo avesse fratelli, e chi. Trovò che la verità e carità era dalla parte del Prete, e la bugia e bestialità<sup>8</sup> da parte di Michelangelo. Torna il Prete secondo il comandamento fattogli<sup>9</sup>, e trattenuto dal S. Sig.ria Ill.ma fa chiamar Michelangelo, e mostrandogli il Prete gli disse, *se lo conosceva, e se gli fusse fratello*<sup>10</sup>; negò l'un e l'altro; onde il povero Prete intenerito alla presenza del Cardinale gli disse: Fratello io son venuto qua tanto [da] lontano sol per vedervi, et avendovi visto, ho ottenuto quanto desideravo, essendo in stato per grazia di Dio, come sapete, che non ho bisogno di voi, né per me, né per miei figlioli, ma sì ben per i vostri, se Dio m'avesse concesso grazia di farvi accompagnare e vedervi successione; Dio vi dia da far bene, come io nei miei sacrificij ne prego, e pregherò

<sup>1</sup> Ms. Marciano: che lo comprò in Roma il Costa.

<sup>2</sup> Questo forse è probabilmente una correzione del trascrittore da un 'morse' del ms. originale.

<sup>3</sup> Ibid.: e che la professione di questo secolo non li sia molto obbligata.

<sup>4</sup> Ibid.: i gridi.

<sup>5</sup> Ibid.; ... e il stravagante modo del fratello, pensò esser bene di far prima motto all'Ill.mo Card.le et esporli il tutto; come fece.

<sup>6</sup> Ibid.: ... che tornasse frà tre giorni.

<sup>7</sup> Ibid.: né potendo credere che quel sacerdote gli dicesse bugia in cosa, che si poteva ritrovare e che non gli risultava utile, perciò frà tanto fa cercare frà paesani.

<sup>8</sup> Ibid.: ... la bestialità era dalla parte di Michelangelo.

<sup>9</sup> Ibid.: doppio tre giorni.

<sup>10</sup> Ibid.: fratello disse che non lo conosceva, né essergli fratello.

S. D. Maestà, et il medesimo so che fa vostra sorella nelle sue pudiche<sup>1</sup> orazioni, né si movendo da queste parole di scintillante Amore, si parti il buon sacerdote<sup>2</sup>. Onde non si può negare che non fusse stravagantissimo, e con queste sue stravaganze non si sia tolto qualche decina d'anni di vita, et *oscurato*<sup>3</sup> in parte la gloria, *che con l'arte s'è acquistato*,<sup>4</sup> e con il vivere si sarebbe aumentata con util de i studiosi di simil professione.'

[Sulla classe dei ritratti] Cod. Pal. 597, p. 269:

'Se il ritratto senza affetto e azione, se abbia la similitudine di quel tale, secondo se con arte, cioè se ben contornato, e disegnato, ben colorito, ombreggiato, e se con franchezza condotto, che così avrà l'arte e la similitudine, che si desidera in questa sorte di ritratto, potendosi dar un ritratto che somigli, dove non sia arte, e che vi sia arte e che non assomigli, ricordandomi aver visto un Pittore che faceva i ritratti assomigliantissimi ma senza sorte alcuna d'arte, e senza disegno, et altri sono di buonissim'arte ma senza similitudine che così ha fatto il Caravaggio.'

[Sui prezzi delle pitture] Cod. Pal. 597, p. 273:

'... la pittura in se non può havere prezzo determinato. Ci s'aggiunge appresso la qualità del Padrone che la possiede, e l'artefice vivente che la fa, ricchi o poveri, di diletto o senza diletto, che la conoschi o non la conoschi, se di fama o non di fama, com'avviene nel principio del operare, che senza fama, o reputazione operano bene, come aviamo visto molti pittori de nostri tempi<sup>5</sup>, perche per tutti questi rispetti la qualità, grado e comodità di chi la desidera e vuol' comprare, perché ad un prezzo la compra un Principe, un personaggio di rispetto e comodo, et in un altro di mediocre stato, e fortuna, in un modo quando la compra a prezzo convenuto, et in un altro a prezzo di regalo, e di contraccambio di cortesia ricevuta, perché bene spesso è avvenuto di pitture di grande prezzo e singolari essere state vendute da un rigattiere a vilissimo prezzo<sup>6</sup>, e tal' compra non è fraudolenza, né il compratore che la conosce *tenetur de dolo*, ancor'che la conoscha, e sappia valer gran prezzo, così ancora un' pover huomo à tempo di suo bisogno [può] haver' venduto una pittura della quale altre volte haverà trovato molto più di quello la vende in tempo di suo bisogno. Così ancor un'artefice non conosciuto ma di valore [può] haver' vendute le sue opere à vilissimo prezzo, come s'è visto del Caravaggio ne i principij di suo operare come si vidde nel quadro del Giovanetto morsicato dal Ramarro; nella Zengara, che da la ventura, che uno diede per 25 Giuli, l'altra per 8 scudi...'<sup>7</sup>

[circa 1620-30] – VINCENZO GIUSTINIANI – Lettera sulla pittura a Teodoro Amideni (Dirk van Ameyden). Pubblicata nella parte 3<sup>a</sup>, num. LXXXV delle 'Lettere Memorabili dell'Ab. Michele Giusti-

<sup>1</sup> Ms. Marciano: e verginali.

<sup>2</sup> *Ibid.*: senza haver dal fratello un' buon viaggio a Dio.

<sup>3</sup> *Ibid.*: 'scuratosi' cancellato dal postillatore e sostituito con 'minuitasi'.

<sup>4</sup> *Ibid.*: acquistata con la professione.

<sup>5</sup> Ms. Marciano, f. 165 v.: ... et in particolar in Michelangelo da Caravaggio e Spagnoletto.

<sup>6</sup> *Ibid.*: come fu la Santa Caterina di Michelangelo et il quadro di Raffaello che furono comprati a vilissimo prezzo.

<sup>7</sup> *Ibid.*: 'come si vedde nel Caravaggio che vendè il putto morso dal racano per quindici giuli, la Zingara per otto scudi...' Sembrerebbe da ciò che il Mancini parli di due quadri diversi, e infatti, il 'putto che piange per esser morso da un ragano, che tiene in mano' (Cod. Palatino di Firenze) potrebbe difficilmente esser lo stesso 'fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori, e da frutti, era morso' (Baglione) e che risponde al quadro della raccolta Longhi, che anche per i rapporti (identità di modello ecc.) con la 'Testa di Medusa' sembra essere fra gli ultimi numeri del periodo giovanile; mentre il 'putto morso dal racano (cioè raganella) che tiene in mano' è citato dal Mancini fra i primissimi ai tempi di Pandolfo Pucci e poco prima della malattia passata alla Consolazione.

niani', Roma, Tinassi 1675; e ripubblicata in 'Raccolta di lettere sulla pittura' del Bottari e Ticozzi, vol. VI, Milano, 1822, p. 121-129.

*Sull'importanza del Giustiniani e in particolare di questa sua lettera, nella storia della critica caravaggesca, ho già detto il necessario nei miei 'Quesiti caravaggeschi' ('Pinacoteca') 1928-29, p. 31 e negli 'Ultimi studi' ('Proporzioni' 1943, p. 12-13); e ad essi rimando il lettore perché meglio accompagni la lettura dei passi, qui riprodotti in estenso, su alcuni gradi, o modi, della pittura, dal basso all'alto: dodici in tutto.*

'Quinto [modo], il saper ritrarre fiori, ed altre cose minute, nel che due cose particolarmente si richiedono; la prima, che il pittore sappia di lunga mano maneggiare i colori, e ch'effetto fanno, per poter arrivare al disegno vario dalle molte posizioni de' piccoli oggetti, ed alla varietà de' lumi; e riesce cosa assai difficile unire queste due circostanze e condizioni a chi non possiede bene questo modo di dipingere, e sopra a tutto vi si ricerca straordinaria pazienza; ed il *Caravaggio* disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure.

Decimo, è il modo di dipignere, come si dice, di maniera, cioè che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia, così in teste, o figure intiere, come in istorie compite, o qualsivoglia altra cosa con buona invenzione di disegno e colorito vago, nel quale modo ha dipinto a' tempi nostri il *Barocci*, il *Pomaranzi*, il *Passignano*, e *Giuseppe d'Arpino*, particolarmente nelle pitture a fresco in Campidoglio, nel che ha prevalso assai; ed in questo modo molti altri hanno a olio fatto opere assai vaghe e degne e di lode. Undecimo modo, è di dipingere con avere l'oggetto naturale d'avanti. S'avverta però che non basta farne il semplice ritratto; ma è necessario che sia fatto il lavoro con buon disegno, e con buoni e proporzionati contorni, e vago colorito e proprio, che dipende dalla pratica di sapere maneggiare i colori, e quasi da istinto di natura, grazia a pochi conceduta; e soprattutto con saper dare il lume conveniente al colore di ciascheduna parte, e che li scuri non sieno crudi, ma farli con dolcezza ed unione; distinte però le parti oscure e le illuminate, in modo che l'occhio resti sodisfatto dell'unione del chiaro e scuro senza alterazione del proprio colore, e senza pregiudicare allo spirito che si deve alla pittura, come ai tempi nostri, lasciando gli antichi, hanno dipinto il *Rubens*, *Gius. Spagnuolo*, *Gherardo*, *Enrico*, *Teodoro*, ed altri simili, la maggior parte Fiamminghi esercitati in Roma, che hanno saputo ben colorire. Duodecimo modo, è il più perfetto di tutti; perché è più difficile, l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè dipignere di maniera, e con l'esempio avanti del naturale, che così dipinsero gli eccellenti pittori della prima classe, noti al mondo; ed a' tempi nostri il *Caravaggio*, i *Caracci*, il *Guido Reni*, ed altri, tra i quali taluno ha premute più nel naturale che nella maniera, e taluno più nella maniera che nel naturale, senza però discostarsi dall'uno, né dall'altro modo di dipignere, premendo nel buon disegno, e vero colorito, e con dare i lumi propri e veri.'

1633 - VICENTE CARDUCHO - Dialogos de la pintura, Madrid, 1633.

*Per la posizione del Carducho vedi lo Schlosser ('Letteratura Artistica', p. 556): ma correggendone l'interpretazione troppo 'manieristica', giacché nel Carducho traspare (né potrebbe aspettarsi diversamente da chi conosca la sua pittura) una inclinazione verso una certa 'riforma' della cultura manieristica e un rispetto innegabile per la forza del genio caravaggesco ad onta della conclusione*

*apocalittica che pare preludere le opinioni del Poussin riferite dal Félibien; e in un certo senso anche quelle del Bellori.*

Dialogo Sexto, p. 89: 'En nuestros tempos se levantò en Roma Michael Angelo de Carabaggio, en el Pontificado del Papa Clemente VIII. Con nuevo plato, con tal modo, y salsa guisado, con tanto sabor, apeto y gusto, que pienso se ha llevado el de todos con tanta golosina y licencia que temo en ellos alguna apoplexia en la verdadera doctrina: porque le siguen glotonicamente el mayor golpe de los Pintores, no reparando si el calor de su natural (que es su ingenio) es tan poderoso, ò tiene la actividad que el del otro, para poder digerir simple tan recio, ignoto e incompatible modo, como es el obrar sin las preparaciones para tal accion? Quien pintò jamas y llegó à hazer tan bien come este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerça de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitava con tanta admiracion? Oí dezir à un zeloso de nuestra profession, que la venida deste hombre al mundo, sería presagio de ruina, y fin de la pintura, y que assi como al fin deste mundo visible, el Antecristo con falsos y portentosos milagros, y prodigiosas acciones se llevará tras de si a la perdicion tan grande numero de gentes, movidas de ver sus obras, al parecer tan admirables (aunque ellas en si engañosas, falsas, y sin verdad, ni permanencia) diziendo ser el verdadero Christo. Assi este AnteMichelangel con su afectada y exterior imitacion, admirable modo y viveza, ha podido persuadir à tan grande numero de todo genero de gente, que aquella es la buena pintura, y su modo y doctrina verdadera, que han buuelto las espaldas al verdadero modo de eternizarse y de saber con evidencia y verdad desta materia...'

1649 – PIETRO BERETTINI DA CORTONA (Britio Prenetteri) – Trattato della pittura (scritto sotto anagramma in collaborazione col Padre gesuita Ottonelli), Firenze, 1652 (ma presentato al censore il marzo 1649).

*Dalla parte che più spetta al Cortona togliamo il passo che segue, tratto dal Quesito settimo ('De' mezzi per la buona maniera della Pittura secondo l'opinione di diversi Professori'), dove, del Caravaggio, è un apprezzamento non limitativo che stupisce in bocca al gran pittore 'barocco', e alla metà del '600; cioè ben prima del Bellori. Notevole è anche che nell'esaminare tutti i casi possibili di pittura non 'decente', le traversie del Caravaggio a questo riguardo non siano punto rammentate. Del resto, già lo Schlosser ha notato che la casistica del libro è di manica abbastanza larga. Si direbbe che persino la 'Cena' del Veronese sia lodata apposta per far dimenticare il processo famoso.*

P. 25: 'Il mezzo per conseguir la buona maniera del dipingere, si è l'osservare, ò il disegnare l'opere di molti valent'huomini, e poi nel colorire seguir la maniera usata da quel Pittore, che altri conosce essere più conforme al suo genio, e che più gli piace; impero chè, come s'è veduto da molti, et in molti, chi attende à ritrarre diverse, e molte opere di varie maniere, si confonde in modo nel colorire, che difficilmente può conseguire il pregio d'una lodevole eccellenza; atteso che sperimentasi arduissimo negotio il poter haver unite insieme in un solo soggetto le buone maniere, che si veggono separate in molti. Pongasi per esempio un'operante, che voglia in un suo lavoro unire insieme la maniera di Michel'Angelo da Caravaggio, e la maniera del Cavalier Giuseppe d'Arpino, certo egli non troverà facile tal'unione, stante la differenza di que' due valent'huomini nella maniera dell'operare. Il primo, cioè Michel'Angelo osservò il naturale nel dipingere, e giunse à tal segno



di perfezione, che l'opere da lui condotte apportano meraviglia; come si vede nella Cappella di s. Matteo in Roma, nella Chiesa di s. Luigi de' Francesi. Il secondo poi, cioè il Cavaliere seguì il proprio genio nel dipingere, e s'avanzò all'eccellenza d'uno stile manieroso, e gratioso tanto, che ben di lui si può dire, che sia stato un personaggio di mirabile singolarità; come nella stessa Cappella di s. Matteo la volta mostra la vaghezza, e gentilezza del suo bellissimo stile; tuttoche egli scoprisse il suo più pregiato valore nell'espressione de' militari combattimenti.'

1657 - FRANCESCO SCANNELLI - Il Microcosmo della Pittura, Cesena, 1657.

*Sulla posizione critica dello Scannelli, medico forlivese, vedi la 'Letteratura Artistica' (p. 534) dello Schlosser, che ne mostra il legame con l'ambiente culturale bolognese. Ma i passi relativi al Caravaggio hanno importanza critica e terminologica ('naturalisti') assai notevole venendo prima del Bellori che del resto se ne servì; e dimostrando poi, fra le righe, un'ammirazione che soltanto i preconcetti teoretici riescono a limitare.*

*Anche le citazioni di opere del Caravaggio sono, per la data, preziose; fosse pur soltanto perché rivelano il rapido dilagare di attribuzioni al maestro anche per quadri spurî; come credo sia il caso per il 'Cavadenti' presso il Gran Duca di Toscana e per i due quadri di Modena.*

Libro I, cap. VII, p. 51: 'E per essere il vero, et ultimo scopo del buon Pittore l'imitatione de' corpi naturali, e non altro in fatti il laudabil dipinto, che un'espressione del già ben concepito in ordine alla piena somiglianza de' migliori oggetti di natura, conseguentemente ne deriva, che quello, il quale mostra animare i colori con artificio più eccellente, venendo a sortire l'effetto del bramato intento, pare, che debba parimente raccogliere il frutto della maggior gloria, dove comparando Michelangelo da Caravaggio nel teatro del Mondo, unico mostro di naturalezza, portato dal proprio istinto di natura all'imitatione del vero, e così ascendendo dalla copia de' fiori, e frutti, e da' corpi meno perfetti a più sublimi, e dopo gl'irrazionali a gli humani ritratti, e finalmente operando intiere figure, e anco talvolta componimenti d'istorie con tal verità, forza, e rilievo, che bene spesso la natura, se non di fatto eguagliata, e vinta, apportando però confusione al riguardante con istupendo inganno, allettava, e rapiva l'humana vista, e però fu creduto da varij anco sopra d'ogni altro eccellentissimo.

Ma sia pur detto il tutto con pace de' gusti particolari, perché dalle premesse imperfette non si può dedurre, se non falsa la conclusione, avengache un soggetto tale non si dimostrò in effetto, che provisto di particolare genio, mediante il quale dava con l'opere a vedere una straordinaria, e veramente singolare immitatione del vero, e nel comunicar forza, e rilievo al dipinto non inferiore, e forse ad ogni altro supremo, privo però della necessaria base del buon disegno, si palesò poscia d'invenzione mancante, e come del tutto ignudo di bella idea, gratia, decoro, Architettura, Prospettiva, ed altri simili convenevoli fondamenti, i quali rendono unitamente sufficienti, e degni i veri principali, e maggiori Maestri, ed egli quasi del tutto privo si dovrà anco credere in comparatione de' sopracitati primi capi di Pittura inferiore, ed imperfetto.'

Libro II, cap. X, p. 197: 'E se Federico Barocci palesò con gli effetti dell'opere eccedere la virtù di Michelangelo da Caravaggio, ed altri consimili rari imitatori della più apparente naturalezza nel disegno, decoro, e bella gratia; dimostrarono però gli altri ne' loro dipinti rilievo, e maggior verità, e dello stesso Michelangelo primo capo de' na-

turalisti stanno in publica vista della Città di Roma la maggior parte, ed anco le migliori del suo qualificato pennello, e la prima, e facilmente più eccellente d'ogni altra si vede nella Chiesa di S. Luigi della Nazione Francese l'ultima Capella nell'entrare a mano sinistra con la Tavola, che dimostra S. Matteo con un'Angelo dalla parte di sopra, e alla parte destra l'istoria pure del Santo quando fu chiamato da Christo all'Apostolato, veramente una delle più pastose, rilevate, e naturali operationi, che venga a dimostrare l'artificio della Pittura per immitatione di mera verità, essendo in tal luogo, quasi del tutto mancante il lume, in modo che opera tale per disgratia de' virtuosi, e dello stesso Autore non si può vedere, che imperfettamente. Il dipinto della parte di sopra è del Cavaliere Gioseffo Cesare d'Arpino, il quale per ritrovarsi con maniera di pratica, e dal vero lontana in paragone dell'altro del tutto contrario riesce languido, e mancante, non essendo in fatti la Pittura, che adeguata imitatione de gli effetti di natura, e per ritrovarsi talento molto proportionato lo stesso Michelangelo, venne anco un tal particolar soggetto a dimostrare col mezzo dell'opere un'inganno in effetto straordinario; e quando havesse aggiunto più fondato studio in ordine al puntual disegno, havria facilmente palesato al più perfetto, e sublime grado la maggiormente vera, e bella naturalezza e, però in paragone de gli altrui dipinti saranno non poco laudabili le sue se bene particolari, nondimeno eccedenti qualità; mà però non affatto disprezzevoli quelle dell'altro d'Arpino. Di simile straordinaria eccellenza si ritrova egualmente la Tavola nella Chiesa Nuova, che dimostra quando portano Christo morto a seppellire, e queste sono al sicuro le migliori, che si manifestano in pubblico dell'Autore. Nella Chiesa di S. Agostino compare subito nell'entrare a mano sinistra nella prima Cappella una Tavola dove intese di rappresentare dalla parte destra la B. Vergine in piedi col Santo Bambino in collo, e alla sinistra inginocchiati un Pellegrino insieme con una Vecchia in atto di divotione, e chi viene ad osservarli non può anco, se non confessare il lor' animo ben disposto, ed assai confermato egualmente nella fede, come nella pura semplicità di cuore per orare ad immagine, che in vece di contenere il dovuto decoro, con gratia, e divotione si riconosce per ogni parte priva, havendo in fatti i soli primi capi, e maggiori Maestri dimostrato in un'epilogato a maraviglia il tutto. Nella Chiesa della Madonna del Popolo nella Capella della parte destra della Maggiore vi sono due Quadri dalle bande, l'uno coll'istoria della Crocefissione di S. Pietro, e l'altro della Conversione di S. Paolo, essendo la Tavola di mezo d'Annibale Carracci. Si vedono ancora nelle Gallerie Quadri di tremenda naturalezza, ed in particolare nel Palazzo de' Borghesi uno assai grande, che dimostra Christo a tavola con i due Pellegrini, et un'ignudo di S. Gio. Battista, et un'altro simile a tutti d'ogni parte di apparente verità; e nella Galleria de' Lodovisi il Quadro, che fa conoscere S. Tomaso quando mette il dito nel Costato di Christo, et altri quadri di meze figure molto rilevate, e simili al vivo; et appresso l'Eminentissimo Antonio Barberini si vede un Quadro di meze figure al naturale, che dimostrano giocare mirabilmente alle carte, inventione molto al di lui genio confacevole, e per conseguenza in tal particolare di rara bellezza; e nella Vigna Pamfilia fuori della Porta S. Pancratio il Quadro della Zingara, che dà ad un Giovane la buona ventura, et in un'altro Quadro una Maddalena, figura intera al naturale, e l'altro di meze figure, e nella Galeria dell'Eminentissimo Pio alcuni Quadretti, ed in particolare una figura di S. Gio. Battista ignudo, che non potria dimostrare più vera carne quando fosse vivo, sicome l'Amoretto che si ritrova appresso al Prencipe Giustiniani, che frà i dipinti privati di Mi-

chelangelo da Carravaggio sarà forse il più degno. Viddi pure anni sono nelle stanze del Serenissimo Gran Duca di Toscana un Quadro di meze figure della solita naturalezza, che fa vedere quando un Ceretano cava ad un Contadino un dente, e se questo Quadro fosse di buona conservazione, come si ritrova in buona parte oscuro, e rovinato, saria una delle più degne operationi, che havesse dipinto. Si possono però osservare continuamente nella straordinaria Galeria del Serenissimo Duca di Modena un Quadro d'un S. Agostino di meze figure al naturale, il quale sta rivolto con la penna in mano in atto spiritosissimo, che palesa vivezza, e verità veramente insolita, e rara, come un'altra meza figura, parimente di grandezza simile con S. Sebastiano ignudo, la quale dimostra oltre la solita forza, e rilievo della maniera, una tal gratia, delicatezza, e maggior decoro, che forse non ha palesato in altro suo dipinto.'

Libro II, cap. XX, p. 277: 'Molti al certo hanno dipinto l'opere d'espressa naturalezza, e frà gli altri Michelangelo da Carravaggio nell'imitatione dell'opere più vere della natura, pare che non riuscisse a nissuno inferiore. Nientedimeno se verremo ad osservare la figura della Maddalena citata nel primo Libro del medesimo da Carravaggio nella Galeria del Principe Pamfilio in paragone di questa espressa nel medesimo Quadro della pietà del Correggio, la quale oltre alla più bella verità si ritrova in atto addolorato, e proprio; e l'altra del Carravaggio non dimostra la naturalezza, che nella pura apparente superficie, perche non valendo in fatti per animarla, si ritrova priva dello spirito, gratia, e debita espressione, che si può dire per ogni parte morta.'

1665 - Journal de Voyage du Bernin en France par Chantelou (Paris, 1930).

*L'opinione del Bernini, posta anche che sia stata esattamente riferita dal diarista Chantelou, è interessante per il contrasto con quella già riferita di un altro grande 'barocco', il Cortona, nel 1649. Né occorre dimenticare quanto al Bernini interessasse di mostrarsi a Parigi rispettoso della posizione 'poussiniana' e aderente del 'grand goût'.*

P. 213: 27 septembre (1665) - 'L'on a apporté incontinent après dîner les tableaux que le prince Pamphile envoie au Roi... Quand la première caisse a été défaite, l'on a vu qu'il était entré de l'eau dedans, de sorte que les tableaux étaient tous mouillés et moisis, savoir: la Cingara de Michel-Ange de Caravage, à demi-corps, avec un jeune homme à qui elle dit la bonne aventure, un demi-corps du Guercino, etc.'

P. 222: 29 septembre - 'J'ai parlé, après, de ces tableaux que le prince Pamphile a envoyés au Roi, qui étaient des choses médiocres, que celui de l'Albane était de ses moindres ouvrages; les paysages du Carrache, des choses qui n'étaient considérables que par la franchise avec laquelle ils sont peints; qu'il n'y a nulle noblesse; la Cingara du Caravage un pauvre tableau, sans esprit ni invention. Il [Bernini] est demeuré d'accord de cela et que le meilleur de tout est le Saint François du Guide.'

1674 - LUIGI SCARAMUCCIA - Le Finezze de' Pennelli Italiani, Pavia, 1674.

*Per la posizione dello Scaramuccia, come al solito 'classicistica', vedi lo Schlosser ('Letteratura Artistica', p. 463). Siamo ai tempi stessi del Bellori e lo Scaramuccia (che com'è noto si fa accompagnare dal genio di Raffaello) a Roma dichiara espressamente di preferir vedere il Poussin, Guercino, Sacchi, Romanelli e simili che non il Caravaggio. Anche in San Luigi dei Francesi (pur non dimenti-*

cando la cappella Contarelli) la più lunga tappa è a destra nella cappella del Domenichino.

Ma lo Scaramuccia è importante per l'unica descrizione antica e abbastanza polemica di un quadro perduto del Caravaggio a Napoli: la 'Resurrezione di Cristo' in Sant'Anna dei Lombardi. E questo passo sulle opere di Napoli vale il prezzo di una citazione in extenso.

P. 75: 'In questo mezzo Aniello venne in parere di far noto alli due Forestieri alcune cose di Michel'Angelo da Caravaggio, che con occasione del suo passaggio à Malta (trattenendosi alcun tempo in Napoli) lasciò del suo Pennello, ed' una di queste si fù una Tavola d'Altare situata nella Chiesa di S. Anna de Lombardi, ov'è la Resurettione di Christo, come altresì un'altra nel Tempio della Misericordia sopra l'Altar Maggiore, nella cui per appunto vi espresse le Sette Opere della Misericordia con modo pittoresco, ed' in tutto bizzarro; doppo ciò haver veduto si traggitarono di bel nuovo nella sodetta Chiesa di S. Anna à rimirar più curiosamente l'altra, e quando osservarono il Christo, non come d'ordinario far si suole, agile, e trionfante per l'aria; mà con quella sua fierissima maniera di colorire, con un Piede dentro, e l'altro fuori del Sepolcro posando in terra, restarono per simile stravaganza con qualche apprensione, tanto che richiese Girupeno al Genio suo Maestro se potea immaginarsi per che ciò havesse fatto il Caravaggio. A che rispose il Genio. Quantunque questo Pittore habbi dato in tal bizzaria, e che per essa ne sia stato gradito, piacendo ad ogn'uno la novità dell'inventioni, non resta però ch'ei non ne possa venirne (da coloro, che sanno) alquanto biasimato, essendo uscito assai da quel decoro, che si conviene alla Persona di Christo Signor Nostro. Per finirla è stato quest'Huomo un gran Soggetto, mà non Ideale, che vuol dire non saper fare cosa alcuna senza il naturale avanti.'

1675 - JOACHIM A SANDRART - Academia nobilissimae artis pictoriae, Norimberga, edizione latina del 1683 da quella tedesca del 1675.

Per il Sandrart, si veda pure lo Schlosser ('Letter. Art.', p. 415). Quanto alla sua biografia del Caravaggio che s'è preferito dare nel gustosissimo latino-barocco dell'edizione del 1683, si noti che la fonte principale è il Van Mander, accresciuta però dalle favole create negli ottant'anni trascorsi, e soprattutto dai ricordi preziosissimi del viaggio del 1630-35 in Italia, che forse recano qualche temperamento alla parte leggendaria; se si pensi che, circa la rivalità col d'Arpino, egli poté aver qualche referto diretto da Vincenzo Giustiniani, col quale fu in rapporti cordialissimi. E soprattutto non si dimentichi che, com'era da aspettarsi in un nordico educatosi a Utrecht presso lo Honthorst e poi a Roma nell'ultima generazione caravaggesca del 1630, l'elogio del Caravaggio è più spiegato di quanti mai sia dato ritrovare nella critica italiana; e che la sua frase 'Italarum primus relictæ veteri methodo simplicissimam sequebatur naturam atque vitam' è un elogio di somma penetrazione storica e di portata europea del quale occorre dargli gran merito.

Quanto alle lacune più rilevanti, si noti la mancata citazione delle opere di Napoli; evidentemente una svista, sapendo che il Sandrart si recò persino a Malta per vedere il quadro della 'Decollazione' e che, nel soggiorno a Napoli, frequentò la caravaggesca Artemisia Gentileschi.

Parte 2ª, Libro 2º, Cap. XIX, p. 181-182: Michael Angelus Marigius Caravagiensis pictor.

Caravagii, qui locus est in Longobardiâ, haud procul Mediolano nobili Marigiorum familia natus Italarum primus relictæ veteri methodo simplicissimam sequebatur naturam atque vitam: unde nunquam pe-



nicillum nisi ad viva exemplaria applicabat, rem pingendam in conclavi suo tam diu oculis exponens, donec veritatem colore assecutus esset. Ut autem rotundam corporum molem et naturalem rerum elevationem eò melius exprimeret, data opera conclavibus utebatur obscurioribus è supernis uno lumine minore collustratis, ut ideae lumen è fenestra allapsum eò minus alio lumine impediretur, umbrae autem eò fortiores prodirent, adeoque debita exhinc resultaret extuberantia.

Omnia igitur contemnebat, quae ad viva exemplaria picta non essent, nugas eadem, titivilitium, et opera chartacea appellando, cum nihil bonum dici posset, nisi quod naturam quàm proximè imitaretur. Quae via sanè ad perfectionem aspirandi non est contemnenda; modò in coeteris theoria haud desit, cum nulla idea, nullumque prototypum graphicum, quantumvis optimum naturae ipsi aequiparari queat. Unde hanc methodum deinceps omnes sequebantur Itali, structis pariter conclavibus pictoriis; quae via deinde et in Germania atque Belgio introducta est.

Quamvis autem ob artem suam esimiam gloriâ meritò plurimâ dignus esset, conversatione tamen quasi intolerabilis erat, quod non tantum omnium aliorum opera facilè carperet (quamvis nec sua publicè evereret:) sed et ad litigia pronus esset, et gladio manuque promptus ad duella prorueret. Unde et Josephum Arpinatem, virum aliàs non arte tantum, sed et civitate et divitiis clarissimum, non dieteriis saltem insectabatur, sed in contumeliam quoque ipsius ad S. Laurentium, Damasium propè historiam quandam ab illo pictam nudum quandam pingebat Gigantem erga hoc Josephi opus pro ludibrio linguam exserentem.

Primò igitur scabrâ et duriore utebatur picturâ, assumptâ tamen mox verâ, rotundaque methodo, multasque facies et dimidiatas pingebat imagines: inter quas puer quidam cophino flores fructusque gestans, a laerta per insidias in manum admorsus, prae dolore miserum in modum ejulans; quod Romae famam ejus haud parum provehebat. Et quia Josephus plerumque majora opera in recenti albario pinxerat, quae oleariis nullo modo similia sunt, quibus ex adverso Caravagiensis excellebat, hinc illo ad certamen provocato, rixae tandem tantae pronascebantur, ut strictis etiam utrinque gladiis juvenis quidam Ranuccius Tomassinus desuper occideretur, et Caravagiensem asylum quaerere oporteret, qui in Palatio Marchionis Justiniani receptus, interea historiam Thomae pingebat, digitum in stigmata Domini inferentis, tantâ veritate, ut aliae picturae tantum papyraceae viderentur. Deinde et Matthaeum Evangelistam pingebat, cum Angelo librum ejus tenente; cum aliis majori forma, quod plerumque imagines suas viventium magnitudine sive integras sive dimidiatas exhiberet. Pro templo etiam D. Virginis populosae in Sacello quodam pingebat crucifixionem Petri Apostoli: nec non Pauli conversionem, quem equo delapsus repraesentat variegato, qui vivo similis est.

Déhinc duas etiam tabulas majores pingebat pro S. Ludovico Gallorum, historiam, nempe Christi mercatores è templo ejicientis; et Matthaei vocationem, quem inter compotatores chartulis ludentem expressit. Porrò in templo etiam novo ipsius manu facta conspicitur sepultura Christi, cuius ego apographum asservo: et ad S. Augustinum imago D. Virginis cum filiolo, quem duo peregrinantes genibus innixi adorant. Antverpiae in templo Dominicanorum magna quoque illius tabula est, de S. Dominico oratoria devotis distribuite: nec non Assumptio Deiparae praesentibus Apostolis.

Pro Patre quoque artis nostrae Marchione Justiniano Cupidinem pingebat, viventis magnitudine quasi duodecennem globo terre insidentem, arcu dextra sublato, variisque ad sinistram instrumentis mathematicis

librisque appositis, laureâ coronatis: alis pullis aquilinis instructum, delineatione emendatissimâ, colore vivido, et extuberantiâ tantâ, ut videnti sit simillimus. Hoc opus in pinacothecâ centum et viginti operum artificiosissimorum publicè antehac prostans, meo consilio velo obtegebatur ultimò spectandum, cum aliàs coetera omnia prae illo vilesceant: unde me praesente quidam mille pistoletos pro eo offerens, hoc à Patrono, me internuncio, ferebat responsum: Dite à questo Corteggio Cavallier che se egli mi puol far acquistar un altro quadro de questa sostanza, gli ne pagerò il doppia, cio è 2000. pistole. Et hoc opere mediante Caravagius saluum quoque iterum conductum acquirebat.

Ubi cum Josephus Arpinas equo in aulam vectus aliquando ipsi occurreret, mox ad duellum ab hoc iterum provocatus, mordaciter ipsi responderet, non decere se equestri ordine donatum cum ignobili congredi: hoc dicto tantoperè commotus est noster, ut venditis omnibus in Maltam se reciperet; ubi cum perfectis tentaminibus suis adversus Turcam, pictaque Johannis decollatione in equestrem et ipse ordinem elevatus esset, Romam festifim properans, duellum cum Arpinate adhuc urgere meditabatur. Hac festinatione autem febris acutâ correptus Arpini moriebatur. Iconem ejus tabulâ nostrâ S. exhibuimus, in debitum ipsius honorem, quod in totam artem pictoriam majorem introduxerit veritatem.'

1678 - C. CESARE MALVASIA - Felsina Pittrice, Bologna 1678.

*L'inclinazione strettamente ragionevole del Malvasia verso la tradizione colta dei Carracci e dei loro creati tornatagli da Roma nel filtro del Bellori, non gli permette di rendersi ragione del Caravaggio e della sua portata. Ma il testo è prezioso per i riferimenti delle opinioni degli artisti della grande generazione (Annibale, Albani, ecc.) sul Caravaggio e qui se ne riportano alcuni. Sorge anche nel Malvasia l'asserzione che il Guercino abbia guardato il Caravaggio; asserzione che meglio è saper limitare che escludere affatto. Ma questo passo non riguarda l'argomento odierno; come pure l'asserzione dei rapporti diretti del Caravaggio con lo Spada (che difficilmente poté conoscerlo); e dell'ammirazione per il Caravaggio del Garbieri e del Tiarini; ciò che è da prendersi cum grano salis; mentre restano utili i ricordi di opere del Caravaggio giunte a Bologna ancor prima della venuta di Annibale a Roma (ante 1595). Il racconto dei rapporti Caravaggio-Guido a proposito del quadro delle Tre Fontane è una fioritura anedddotica sul tracciato del Bellori nella 'Vita' di Guido (ediz. del 1942 dal ms. di Rouen, c. 16-17).*

Nella Vita di Francesco Albani, p. 244: 'Non poté mai tollerare [l'Albani], che si seguitasse il Caravaggio, scorgendo essere quel modo il precipito, e la totale ruina della nobilissima, e compitissima virtù della Pittura, poichè, se bene era da laudare in parte le semplice imitazione, era nondimeno per partorire tutto quello, che ne è seguito in progresso di 40. anni.

Si vedono bensì imitazioni a simiglianza del vero, ma non già del verisimile, ne si consegue il rappresentare il costume, ne meno le vivezze de i moti, e perche è necessario (come al Poeta) fondare prima un concetto si vâ hora totalmente corrompendo, che non si rappresentano concetti, mà ne anco (sopra quello che si hà da rappresentare) concetto alcuno.

Mà che più? essendosi introdotto una mezza figura in scena, si fà passare per un'opera intiera, io dirò che questa viene disubligata (mentre è sola del mezzo in sù) dalle coscie, libera è dalle gambe, dal piano, ove posa, libera dalla prospettiva, da i concetti, e dall'espressioni, e quello dovevo dire prima dell'inventioni.

... hora per apunto essendosi posto in abbandono quella strada, quasi

come un nuovo Colombo, aperta, e battuta da esso Raffaello, e dal suo grand'alievo Giulio Romano, e hora quasi tutta inspinata, e posto in abbandono, quello che divinamente insegnò Raffaello, hora si sono posti a seguitare la strada del Caravaggio, che tutta è intenta ad oggetti di ferma, non di moti vivaci, che vengano dall'intelletto, e che si eseguiscono col possesso del disegno. Poiche i meloni, cucumeri, frutti diversi ogni debole cervello, che non è capace di più passare avanti a i componimenti, si ferma nelle cose insensate, le quali facilmente le consegue, e sono capaci, e cogniti solo da gl'huomini di poco giuditio ecc. Habbi per questa volta pazienza, o mio Raffaello, che se tù risuscitassi in questo tempo, daresti (per avventura) del capo ne i muri in vedere il volgo ignorante dare la lode ai Goffi. Si tirava già a gl'uccelli alla brocca, hora si tira alla burda in aria, pur troppo i Pittori d'hoggi vogliono tirare alla brocca, e che l'uccello sia fermo.'

P. 253: 'Non possono essere i Pittori egualmente eccellenti in tutte le parti. Se il Caravaggio avesse avuto questi requisiti saria stato Pittore dirò Divino, questo, non aveva cognitione nelle cose sopranaturali, mà stava troppo attaccato al naturale.'

T. II, p. 15: '[Guido Reni] usò questa finezza, che concorrendo dopoi il Caravaggio anch'egli co' gli altri al lavoro della Cupola della Santa Casa di Loreto, ed essendo a quello efficacemente portato Guido dalli Cardinali Sfondrato, Sanesio, Santi Quattro, ed altri, fece significargli per Gio. Battista Croce, che avendo inteso ch'anch'egli addimandava quell'opra, se comandava si ritirasse egli dal procurarla, volentieri l'avrebbe fatto; anzi che a lui tocca, saria stato a fargli compagnia, od a servirlo, nel modo che a lui fosse piaciuto di trattarlo; ma ò che dubitasse di non essere in tal guisa burlato da Guido, del quale pubblicamente diceasi, dover'essere indubitatamente quel lavoro (ed accadeva certo, se maliziosamente non ne veniva escluso da quel Prelato Governatore) ò che questo atto umile troppo desse maggior franchigia a quell'altiero, diede nelle scandescenze: rispose, che badasse a' fatti suoi, ne gli stasse a scocchiar' il capo; ch'ei gli avrebbe rotto le corna da dovero, e gli avrebbe insegnato il vero modo di burlare il prossimo. Che il lavoro ò non lo voleva, ò voleva farlo solo, né per mezzo suo, ò col suo aiuto, dandogli ben animo d'uscirne in bene, senza tanti protomastri sopra. Che s'egli professava d'essere sì grand'uomo, perchè dunque tutto il giorno cercare quadri di sua mano, e comprarne quanti gli ne dessero nelle mani? Che mistero era questo, ed a che fine ciò facesse? Perche nel quadro di S. Pietro Crocefisso alle Trè Fontane rubargli la maniera, e 'l colorito? Che se gli avea tolto quell'opera, non gli avea però tolto per anche la fama; ch'era egli ben huomo da tor vita a quel maluomo dell'Arpino, che ben sapea aver ordito quella trama e procuratagli questa tavola dal Card. Borghese, che doveva esser la sua. Stava perciò Guido con grande apprensione di costui, che ben sapea quanto mai fosse bestiale, e risoluto, come in questo affare ben poi mostrò; poiche toccata finalmente la Cupola sudetta (per opra del Card. Crescentio, che con la lunghezza, e varii pretesti, tutti anco n'escluse) al Pomarancio, dimestico di quella Casa, e Maestro de' suoi fratelli, gli diede, ò fece dare un brutto fregio sulla faccia.'

[circa 1678] – G. B. PASSERI – *Vite de Pittori Scultori et Architetti*, 1678 circa; pubblicato soltanto nel 1772 dal Bianconi e, criticamente, da J. Hess nel 1934.

*Sul Passeri, oltre al solito Schlosser, si veda pure l'introduzione dello Hess e il suo accuratissimo commento. Ma non si può tacere che lo strano impasto di croni-*

stico e di romanzevole, caratteristico di questo biografo secentesco non sembra essere stato colto dal critico che mira, in genere, a sopravvalutarlo e persino a scusarne quelle parti d'invenzione, che, sfortunatamente, toccano proprio al Caravaggio e qui si pubblicano per rendere più noti dei brani che preludono intensamente la novellistica romantica dell'Ottocento; e perciò di qualche interesse per la storia letteraria.

A parte, infatti, il primo brano di sapor teoretico sul 'naturalismo' visto dall'angolo della specola bolognese (se anche episodicamente rivalutato poi nel passaggio su Guido, ma soltanto per poter abbassare il proprio predecessore Baglione!) si tenga presente che, riprovate al banco della effettiva verità: 1) la storia della concorrenza tra Guido e il Caravaggio per la 'Crocefissione di San Pietro' alle Tre Fontane è collocata dal Passeri dopo i dipinti di San Gregorio al Celio e cioè quando già il Caravaggio aveva lasciato Roma da anni. Il nocciolo del racconto viene dal Malvasia, ma il Passeri non si cura di ristabilirne il tempo verosimile che dovrebbe cadere sul 1602-04; la infiora invece di una melata, insoffribile aneddotica. Il 'piacesse a Dio' in bocca a Guido è un tratto degno del Rosini o del Cantù; 2) il racconto della 'cordialissima amicizia' fra il Caravaggio e il Guercino, nato nel 1591 e venuto a Roma nel 1621, e cioè undici anni dopo la morte del Caravaggio, mostra la sovrana indifferenza del Passeri nell'alterare la verità di appena cinquanta o sessant'anni prima, appena l'occasione romanzevole gli sembrasse irresistibile. Tipico è il suo modo di servirsi del ricordo di un documento vero (il processo tra il Caravaggio e il notaio Pasqualone) e, postolo a contatto con un'altra attestazione anch'essa antica e credibile (come quella del Baglione sul contrasto tra il Caravaggio e il Pomarancio per i lavori di Loreto, cosa del 1605) convogliarne l'aggancio verso la piena favola assumendo il Guercino come assistente designato del Caravaggio per quegli eventuali lavori; basta leggere, per non credere. Ma si veda invece con quanta sopportazione e quasi direi simpatia la commenti sotto voce l'editore moderno che si prova persino a suggerir cautamente un più antico viaggio del Guercino a Roma, di cui non è traccia; come se ciò potesse mai correggere la contraddizione dei tempi non sanabile che o prolungando indebitamente la vita del Caravaggio o facendo sì che gli anni del Guercino crescano a ritroso.

P. 83: 'Michel'Angelo da Caravaggio fece qualche giovamento al gusto di quella nuova Scuola, perche, essendo uscito fuori con tanto empito, e con quella sua maniera gagliarda, fece prender fiato al gusto buono, et al naturale, il quale allora era bandito per la vita e reso contumace dal commercio umano, e precipitato nell'abisso d'una maniera ideale, e fantastica ad uso delle Grottesche dell'India. Ben'è vero, che egli non rese adorno il gusto con quelle vaghezze, con le quali la Scuola Caracciesca l'ha portato, pieno di piacevolezze, e di delizie, ricco nelli componimenti, adorno d'accompagnature, e discreto in tutto il portamento; tutta via aperse una finestra per la quale fece rivedere la Verità, che si era già smarrita.'

P. 86: 'Il medesimo Car.le Borghesi, havendo ristaurata la Chiesa delle Tre fontane fuori della Porta Ostiense o pure Trigemina, che sta un miglio oltra la Chiesa di San Paolo, pensò di far dipingere li Quadri degl'Altari che sono laterali a quelle tre fonti miracolose; in uno la decollazione del Santo Apostolo Paolo, il di cui capo reciso fece, con tre sbalzi, scaturir, ad ogni balzo una fonte, come anche oggi si vedono, e nell'altro la Crocefissione di San Pietro e pensò in Michel'Angelo da Caravaggio, che all'ora sorgeva con qualche applauso. Il Cav.re Gioseppino, che l'odiava per la cagione dell'opera della Cappella di San Luigi de Francesi di San Matteo Apostolo ove dipinsero in concorrenza egli, el Caravaggio, dalla quale nacquero tante fazioni contrarie, procurò, che gl'uscisse di mano, acciaio, che restasse privo di



occasioni di farsi conoscere maggiormente; e gli sortì il suo intento, e procurò, che Guido avesse quello della Crocifissione, e l'altro fù dato ad un altro Pittore di poca levatura. Hauto, che Guido hebbe il Quadro fù pregato dal Cavalier Gioseppe, che s'ingegnasse di dipingerlo nello stile del Caravaggio quanto alla forza del chiaro, e scuro, e che procurasse con la nobiltà della sua idea di superar quello nella maestà, e nel decoro...

...Esposto che ebbe il Quadro... [Guido] riceveva del continuo delle congratulazioni dagl'Amici, e da altri, di quell'Opera, e venendogli detto da uno, che il suo Quadro era così bello, che pareva di mano del Caravaggio egli rispose con modestia, *piacesse a Dio*, ne si sdegnò di questa lode, stimando nel suo concetto Michel Angelo per huomo di valore, e non che venisse lodato solo da maligni, et atto a dipigner solo piedi fangosi, e cuffie sdruscite, e sudicie come è stato oltraggiato da alcuno.'

P. 347: 'In quel tempo era sparso il grido di Michel'Angelo da Caravaggio, e piacendo assai a lui [il Guercino] quel modo di dipingere, essendo molto geniale al suo stile, si andava contenendo in quella maniera gagliarda, e vigorosa, la quale era sua propria, ed il Caravaggio nel vedere l'opere di Giovan Francesco, si rallegrava parendogli di avere nel numero de suoi imitatori un'uomo di qualche valore, e stima, et erano divenuti cordialissimi amici. In quel tempo medesimo si negoziava l'opera della Cuppola della Chiesa nella quale è la Santa Casa di Maria Vergine di Loreto, e doppo varietà di pareri nel darla ad un Pittore di qualche fama per essere quella opera di considerazione, e riguardevole si concluse il partito di molti di quelli Deputati nelli quali era riposta la risoluzione di quel lavoro, nella persona di Michel'Angelo per esser quegli di stima, e di grido universale in una nuova maniera; ma perche il concetto della sua persona, quanto al costume, era sinistro, stavano perplessi nella risoluzione, timidi di mandare in quel Santo Luoco un'huomo scandaloso, e di cattive qualità, e tanto più stavano intimoriti quanto che allora era fresca la memoria d'un caso successo nella persona del Caravaggio, il quale non m'è disdicevole riportare benchè non discorra della vita di lui particolarmente.

Quando egli dipinse il Quadro che stà nella Chiesa di S. Agostino in Roma nella prima Cappella a sinistra dell'ingresso, nel quale è dipinta, al suo costume, Maria Vergine col Figlio in braccio, e due Perregriani che stanno in atto di adorarla, stava egli di Casa agl'otto Cantoni in quelli vicoli, che sono dietro il Mausoleo d'Augusto. Vicino a lui abitava una Donna con una sua figliola zitella, la quale non era discara nelle sembianze; gente povera; ma onorata, e Michel'Angelo procurò d'havere questa Giovinetta per esemplare della Madre di Dio, che doveva dipingere in quel suo Quadro; e gli riuscì l'haverla havendogli offerta una tal ricognizione, che fu bastante, per la loro povertà, di farlo rimaner soddisfatto di questo suo desiderio come l'esegui. Questa Putta veniva amoreggiata da un Giovane di professione Notaro, e l'haveva più volte fatta chiedere alla Madre per Moglie dalla quale sempre ne ottenne una continua negativa; havendo quella, come Donna semplice, et innocente, rimbrezzo di dare la sua figliola a Notari delli quali (diceva) è sicura la dannazione. Questo Giovine stando sdegnato di questa repulsa, e non perdendo mai di traccia quella sua Diletta, s'avidde, che più volte andò in Casa del Caravaggio nella quale si tratteneva qualche spazio di tempo per cagione, che quegli la dipingeva. Punto da gelosia, et adirato sommamente incontrando, a bello studio, la Madre un giorno le disse: « Buona Donna, che siete così scrupolosa, e guardinga, tenetevi pure quella buona zitella di vostra figliola, che havete negato a me per moglie, e dopo l'havete condotta da quel pittoraccio a

farne quello che gl'è piaciuto. Veramente havete fatto un'ottima elezione degna del vostro grado, negarla ad un mio pari per isposa, per concederla ad uno scomunicato, e maledetto per concubina; tenetevela pure, che buon prò vi facci », e voltandole la schiena, lasciolla in grandissima confusione con estremo ramarico. Pareva a quella donna, d'haver errato, senza haver comessa colpa nessuna, in haver condotta la figlia da Michel Angelo, benché con ogni innocenza, e che quel Notaro, avesse hauto ragione, quanto all'apparenza, di trattarla male, et immediatamente andò a trovare il Caravaggio facendo seco una lacrimosa doglianza di quello che gl'era avvenuto per sua caggione. Sorridendo amaramente egli di questa accusa, le chiese chi l'haveva, con tanto torto, così mal trattata, et ella gli significò la persona, della quale ne venne facilmente in cognizione per la frequenza di lui nel passaggio per quella strada, e racconsolandola con parole amorevoli, la mandò a Casa. Alteratosi di questo accidente, e per esser egli assai iracondo, e feroce la mattina seguente, mettendosi sotto un'accetta, uscì di Casa per andare in traccia di questo Giovane, et essendo quel giorno il Mercordì giorno di mercato, portò il caso, che se gli fece avanti giusto in piazza Navona dove è per l'appunto la fiera di quella giornata, e fù avanti la Chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli vicino alla fontana delli Tritoni. Avicinatosi a lui, gli diede sul capo sì smisurato colpo con quella accetta, dicendogli, « o impara a procedere se tu nol sai », che di fatto cadde per terra mal concio, e tutto lordo nel proprio sangue. Salvatosi egli, dopo il misfatto, in San Luigi dei Francesi vi dimorò molto tempo, e volle la sua sorte che quel Notaro, benché assai mal concio, non morì di quella ferita; ma lungamente ne stette infermo, et avanti ch'egli agiustasse l'inimicizia, e il Fisco, vi corse qualche anno, e questo caso per essere successo di pochi mesi da quel trattato, stavano ritrosi di mandarlo a Loreto, dove haverebbe potuto commettere, per altre cagioni, qualche simil delitto, et esser causa di qualche inconveniente per la molteplicità de perregrini, che si conducono in quella Città. Pensando di dargli un compagno moderato, e ben composto come per freno delle sue furie elessero Giovan Francesco, il quale era huomo quieto, pacifico e timoroso di Dio, parendo a quei Sig.ri, che in loro fusse gran simiglianza nella maniera del dipingere, et andando a trovare il Barbieri gli conferirono questo loro stabilimento, e gl'imposero, che andasse, da parte loro, a conierirlo col Caravaggio.

Andossene quegli allegramente a ritrovarlo a Casa, e perche passava tra di loro buona amicizia, l'accolse amorevolmente non sapendo quello, che voleva trattare con esso lui. All'ora era la Stagione dell'Inverno, e trovò il Caravaggio, che stando assiso apresso il fuoco, si scaldava; doppo haverlo riverito et essendosi anch'egli assiso al fuoco acanto a lui così s'introdusse a favellare: « Suppongo Sig. Michel'Angelo, che ad un dappresso, v'immaginate [la ragione] della mia venuta; ma quando non sia, mi dichiararò con ogni apertura e sincerità. Questi Sig.ri Deputati della Santa Casa hanno, come ben sapete, eletto, voi, per l'opera della Cuppola; ma non so da qual genio mossi, hanno destinato me per vostro compagno in questo lavoro. Son venuto, non solo per darvene parte; ma per esibirmi in questo particolare non per compagno, [ma] per discepolo, per suddito, et anco per vostro servitore, rimettendomi del tutto al vostro arbitrio, et alla vostra dispo[siz]ione senza replica, ne doglianza alcuna. » Quando il Barbieri esponeva questo suo sentimento teneva Michel'Angelo in mano quel ferro col quale si va intizzando il fuoco per solleccitarlo ad ardere, e mentre quegli s'afaticava all'esplicazione del suo desiderio percoteva il Caravaggio la terra con quello senza inter-

missione; ma, havendo Giovan Francesco terminato il suo dire si rivoltò a lui quella fiera indemoniata con ira grandissima, e tutto rabbia così gli rispose « Che sete venuto per burlarmi? che mezzaria è questa? Quanto alla Cuppola o sarà tutta vostra, o tutta mia, et andate a fare li fatti vostri, ch'io non vi voglio più sentire », e levatosi in piede voltandogli le spalle si partì da quella stanza, lasciandolo solo, cofuso, et intimorito, dubitando di qualche bestiale risoluzione come era solito. Vedendosi il campo libero, prendendo la via delle scale, se ne andò con ogni sollecitudine e non gli parve vero d'uscirne senza altro disgusto, et andando, immediatamente, a trovare quelli Deputati, gli narrò quello, che gl'era seguito con Caravaggio; a che pensando quelli Sig.ri disciolsero in tutto il trattato dell'uno, e dell'altro, non volendo in conclusione Michel'Angelo solo per le sudette ragioni, e non istimarono bene stringersi con Giovan Francesco per non apportare qualche inconveniente d'inimicizia fra di loro, et esser cagione di qualche rovina; ma conclusero col Cavaliere Cristofaro delle Pomarance come oggi giorno si vede in quell'opera. Essendo restato Giovan Francesco con mala sodisfazione per essergli mancato l'occasione di Loreto, e con quella mancanza se gl'aggiungeva la perdita dell'amicizia del Caravaggio, e questa perdita veniva accresciuta dal timore dell'indegnazione di quel cervello torbido, che non prendesse contro di lui qualche strana risoluzione come causa, che a lui venisse tolta quell'opera, se ne viveva melanconico, e mal contento parendogli d'essere abbandonato dalla sorte se ne tornò alla sua Rocca.' *(continua)*

## APPUNTI

VACCARINO P. - *Nanni*, Sansoni, Firenze 1950.

Un libro di recente pubblicazione dovuto all'entusiasmo di Paolo Vaccarino, uno scultore trasformatosi per l'occasione in ricercatore e storico appassionato, riporta in discussione un problema fra i più rischiosi del primo Rinascimento, rinnovando su parecchie giunture, il congegno delicato dell'interpretazione di Nanni di Banco. E l'esortazione conclusiva dell'Autore è di rifare, a dir poco, la storia del Quattrocento. Questo ed altri sfallì gesticolati formano indubbiamente la parte del libro che trabocca dal vaso della ragione critica e filologica; senza d'altronde oscurare il merito di alcune precisazioni fondamentali: come la induzione dell'anno di nascita di Nanni, del 1390, e il confronto mirabilmente persuasivo fra il suo San Luca e il San Giovanni di Donatello, chiuso ormai senza scampo a completo sfavore del secondo. Almeno di tali chiarimenti, riconosciutigli già senza reticenze nella presentazione che gli concede il Longhi, gli andrà sempre debitrice la gente degli studi, anche quella che si è rivelata così poco illuminata e propensa verso l'opera del grande scultore fiorentino. E Vaccarino ebbe ragione di adontarsene. Ma non è forse l'impaziente baldanza con la quale egli aspira ad una rivalutazione di Nanni di Banco che diimerà stabilmente il problema se egli dimentica di sciogliere, per ogni verso, il nodo complicato che primi due decenni del Quattrocento, a Firenze, così stipati di storia, i determinarono, e al quale anche il giovane scultore prestò le sue fila.

Fu proprio per un difetto inverso che molti studiosi, ultimo il Pliniscig, di fronte all'enigma semplicistico di 'Rinascimento o non Rinascimento', confinarono Nanni di Banco di là da un confine che, nella

fattispecie, non esiste se non come il campo di prova, creato a posteriori, *Vaccarino* di un equilibrio di problemi che, in scultura, trovò il suo indisturbato svolgimento verso un ideale, diffuso sempre di cultura e di memoria storica, che sarà ancora, più tardi, quello di Raffaello. Torni utile rileggersi, per la sua chiarezza, questo passo del Longhi, (1941) che anche alla fatica del Vaccarino sarebbe stato di ottimo avviamento: 'La spiegazione umanistica del Rinascimento da Cola e Petrarca in qua, pecca per difetto e per eccesso e non convince punto, insomma, per il quattrocento figurativo, ove non si limiti puntualmente ad isolare l'antica semplicità di un Nanni di Banco o di un Luca della Robbia: ancora puramente ritmici come un Andrea Pisano o un Maitani; già puramente ritmici come un Raffaello o un Fra' Bartolomeo. Questa è bene una linea viva di svolgimento: ma che non incide quasi affatto su quel diverso momento inventivo in cui il Brunelleschi pensa di innervare la cupola del Duomo e in cui Masaccio espone il suo quasi pre-cartesiano: « M'inoltro e adombro, dunque sono »; e rescinde gli ultimi fili soprani che ancora stiravano e appuntivano in metafisica i gesti delle figure, in una zona al di là dell'opera'. Ecco, mi pare, il punto della questione: si trattava di ricavare l'umano significato di una espressione di stile che proprio dall'Umanesimo, nell'opera di Nanni di Banco e di Luca della Robbia, otteneva il tono di trattenuta storicità evocativa, e nel quadro comprensivo del termine 'Rinascimento' iscriveva una spirale sottile di apparsa rinascenza intellettuale. Si nascondeva qui l'impossibilità di considerare, ad esempio, i 'Quattro Santi Coronati' alla stregua del 'Tributo' di Masaccio. Questo ritmo aderente della scultura, fortemente accusato, ma lento, che aggira la forma, e la veste, e la solleva ad un rango che, riattraversando forse un istante di umanità elementare, è di nuovo aulico, celebrativo, in una zona di immoti trasalimenti, come quelli che sotto la fronte provoca la gravità di un pensiero antico, ha nel tempo nuovo, certamente già brunelleschiano, il valore circoscritto di una citazione ed assieme di una fiera resistenza mentale. Non v'è dubbio che Nanni di Banco procede per i rami di una selezione morale dell'anima, e dell'atteggiamento, che a un Masaccio, tutto calato nel suo momento epico, il momento d'urto con la riscoperta natura, avrebbe ripugnato come l'artificio di un antefatto spirituale che non riguarda l'attualità dell'azione. E nondimeno Masaccio e il Brunelleschi furono di certo fra quei pochi spiriti in grado di valutare il prezzo del genio di Nanni, fino a stupirsi, forse, della sua potenza nel recuperare l'antico. Quanto a Donatello, tutto nudità autobiografica, miracolo di scontata volgarità, non è un caso che, con crescente ostinazione, refusasse malevolmente l'amico. Né diversa sorte toccherà a Luca, erede dello scultore della 'Mandorla'. Come spiegare, infatti, le riserve del Vasari di fronte alla Cantoria, deprezzata in omaggio alla Cantoria opposta di Donatello? È che nel secondo decennio si erano già incontrati gli uomini e le idee capaci di determinare i diversi moti della enorme e spesso congestionata civiltà del secolo. Non è qui il caso di dire molto di più. Ma almeno rimane intesa l'alternativa mentale che partendosi dalla piazza o dall'aula prospettica del Brunelleschi, subito svicola nelle due direzioni, di Nanni e di Donatello, durature nel Quattrocento tanto da soffocare, agendo anche sulla pittura, gli echi della seconda rivoluzione di Piero, come già avevano potuto sulla prima, e così perentoria, di Masaccio. Di queste due destinazioni che percorsero il campo dell'arte fiorentina fu quella indicata da Nanni di Banco a trasmettere la coltivazione dei segreti ritmici, dolcemente intinti di malinconia storica, che, rimeditati da Luca della Robbia nel cuore del Quattrocento, davano già,



*Vaccarino* in scultura, la fulgida rosa mentale di Raffaello. Si riguardi il 'San Luca' di Nanni, che, come un attore della 'Disputa del Sacramento', nel sublime volgere del capo, dei panni, nell'ondare silente delle pause dell'ombra, in quel termine di oscillazione frenata e composta — una sorta di misura del ritmo universale —, pende ai fiotti di una umanità eroica, omerica quasi, e risale da un averno, chiuso per sempre, a una moderna resurrezione liturgica.

Dal 'San Luca' agli 'Evangelisti' e ai 'Dottori' della porta di Sacrestia, di Luca della Robbia, in Duomo, il tratto d'intesa è diretto, modulando ancora e sempre un ideale di purezza 'unita', e di cantabile calmo; lo stesso che, rifiutando la linea gremita di Donatello, variava in Nanni la sosta spaziale del Brunelleschi. Non sarà lecito perciò, neppure per questo scultore, congiunto per tante vie ad un fondo di cultura e di quesiti di stile identico per le tre arti, inalberare l'insegna dell'assolutismo plastico, del problema 'statua', come anche l'autore della importante pubblicazione sospetta: il che isolerebbe la scultura, e Nanni di Banco questa volta, in un esilio rischioso, in una specialità, anzi, che non esiste in effetti.

Carlo Volpe

Nell'articolo di Giovanni Incisa della Rocchetta sui 'Baccanali Chigi' ('Paragone' 15°), si è incorsi in alcuni errori ai quali ripariamo subito:

a pag. 38, riga 23: leggere: *non morì* invece di *morì*; pag. 39, riga 31: *generale* invece di *originale*; pag. 40, ultima riga: *un cardinale* invece di *il cardinale*; pag. 40, nota 1: *precisamente* invece di *presentemente*; pag. 41, riga 28: *riverso* invece di *diverso*; pag. 42, riga 19: *includendovi* invece di *includendone*.

LEON BATTISTA ALBERTI

## Della pittura

Edizione critica a cura di LUIGI MALLÈ

(Raccolta di Fonti per la Storia dell'Arte diretta da Mario Salmi, vol. VII)  
*in 8°, pp. 172, L. 1000.*

INTRODUZIONE: Spunti critici pre-Albertiani - Leon Battista Alberti e Firenze - Il 'Trattato della Pittura': la partizione generale in rapporto con la Poetica dell'antichità classica - La codificazione della Prospettiva - La pittura sintesi scientifico-lirica di armonie - Umanesimo ed interiorità del pittore. - Leon Battista Alberti: DELLA PITTURA: Prologus, a Filippo di Ser Brunellesco. Libro primo (*tutto mathematico, dalle radici entro dalla Natura fa sorgiere questa leggiadra et nobilissima arte*) - Libro secondo (*pone l'arte in mano allo artefice distinguendo sue parti e tutto dimostrando*) - Libro terzo (*instituisce l'artefice quale et come possa et debba acquistare perfecta arte et notitia di tutta la pictura*). - APPENDICE: Questioni filologiche relative al trattato - La fortuna del Trattato attraverso i secoli. ELENCHI BIBLIOGRAFICI - INDICE DEI NOMI.

GIOVANNI BECATTI

## Arte e gusto negli scrittori latini

*in 8°, pp. VIII-500, LXXX tavv. f. t., rilegato in tela, sovraccoperta a colori.  
L. 4000.*

Il volume introduce il lettore nell'ambiente artistico di Roma antica, attraverso una raccolta ed un commento di tutti quei passi degli scrittori latini fino al terzo secolo d. C. che contengono accenni non solo ad artisti e ad opere d'arte, ma che riflettono anche il gusto, la cultura estetica, la posizione spirituale verso l'arte. L'opera costituisce un'utile premessa filologica allo studio dell'arte romana.

VLADIMIRO ARANGIO RUIZ

## Umanità dell'arte

(Volume XIV della *Biblioteca Sansoniana Critica*) *in 8°, pp. 160, L. 1000.*

Tutti gli scritti raccolti in questo volume, concernenti problemi sempre attuali delle arti della parola e delle arti figurative, sono diretti ad un fine essenziale: combattere la separazione dell'artista dall'uomo, dell'arte dalla vita. La terza parte del volume è dedicata ad un lungo saggio su la pura visibilità e il formalismo, nella critica delle arti figurative.

ALESSANDRO MARABOTTINI

## Giovanni da Milano

*in 8°, pp. 128, XX tavv., L. 800.*

Giovanni da Milano è artista di sommo rilievo per la storia della pittura lombarda ed è esempio tipico di quelle migrazioni d'arte da regione a regione che rupeperò i particolarismi delle botteghe e delle scuole comunali, contribuendo ad un arricchimento nell'arte o, almeno, nella cultura e nel gusto.

# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

*È uscito*

*Attilio Bertolucci*

## LA CAPANNA INDIANA

*Poesie*

*seguiranno*

PIERO BIGONGIARI

## IL SENSO DELLA LIRICA ITALIANA

*e altri studi*

M.me CALDERON DE LA BARCA

## VITA AL MESSICO

*a cura di EMILIO CECCHI*

## RACCONTI

*di CARLO CASSOLA*

## ANNA E BRUNO

*di ROMANO BILENCI*

*Romanzi di*

C. E. GADDA e ANNA BANTI

*e saggi di*

GIANFRANCO CONTINI, HORACE WALPOLE

*etc.*

---

SANSONI FIRENZE